

Kurlbaum, Margarete Siebert
Die Madonnendarstellung



ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES

HEFT XLI.

DIE MADONNENDARSTELLUNG

IN DER ALTNIEDERLÄNDISCHEN KUNST

VON JAN VAN EYCK BIS ZU DEN MANIERISTEN

VON

MARGARETE SIEBERT



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1906

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XLI.

DIE MADONNENDARSTELLUNG

IN DER ALTNIEDERLÄNDISCHEN KUNST

VON YAN VAN EYCK BIS ZU DEN MANIERISTEN



DIE MADONNENDARSTELLUNG

IN DER ALTNIEDERLÄNDISCHEN KUNST

VON JAN VAN EYCK BIS ZU DEN MANIERISTEN

VON

MARGARETE SIEBERT



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1906


LIBRARY
JUL 6 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

VORWORT.

Die vorliegende Arbeit möchte ein bescheidener Versuch sein, einigen Entwicklungslinien der altniederländischen Kunst nachzuspüren. Eine einzelne Reihe, die Madonnendarstellung, aus dem Ganzen zu lösen, hat viel Mißliches, wichtigste Fragen des Gestaltungsproblems müssen dabei vernachlässigt werden. Das große Gebiet vollständig zu bearbeiten, würde aber die Grenzen einer Anfängerarbeit nach jeder Richtung hin überschreiten. Die Madonnendarstellung wurde gewählt, weil dieses Motiv am häufigsten behandelt ist und daher die charakteristischsten Beispiele sowohl für die Entwicklung der einzelnen Künstler wie für die der ganzen Kunstübung überhaupt bietet.

Erst während der Drucklegung meiner Arbeit erschien das Werk von Karl Voll: Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling, dessen Forschungen daher leider nicht benutzt werden konnten.



INHALT.

Seite

Einleitung: Madonnendarstellung in der niederländischen Kunst vor Jan van Eyck in Werken der Plastik 1

I. Jan van Eyck 6

1. Repäsentierende Auffassung 6

A. Madonna in der Kirche thronend mit Heiligen 6

a) Madonna des Kanonikus Pale 6

b) Dresdener Altar 7

B. Madonna im Palaste thronend 8

a) Madonna des Kanzlers Rolin 8

α. Madonna der Sammlung Rotschild 10

β. » des Petrus Cristus in Berlin 10

2. Auffassung der Madonna als Mutter 10

A. Die Madonna im Bürgerhaus 10

a) Die Madonna im Städelschen Institut 10

b) » » in Incehall 11

B. Die Madonna in der Kirche wandelnd. (Berlin) 12

C. Madonna im Garten, am Brunnen. (Antwerpen) 13

Schluß: Typus und Tracht der Madonna 14

II. Der Meister von Flémalle 17

1. Archaische kirchliche Auffassung 17

Die Madonna im Städelschen Institut 17

2. Neuere Auffassung: Die Madonna im Zimmer 18

a) Madonna in der Sammlung Somzée 18

b) » » Petersburg, Ermitage 20

III. Rogier van der Weyden 22

1. Kirchliche Auffassung: 22

a) Madonna in Wien 22

b) » » London, Sammlung Northbrook 23

2. Italienischer Einfluß 23

Die Madonna im Städelschen Institut 23

3. Genremäßige Auffassung 24

Madonna mit dem heiligen Lukas 24

4. Das Halbfigurenbild 26

IV. Madonnenbilder, Hugo van der Goes zugeschrieben 28

1. Die Madonna im Städelschen Institut 28

2. » » in Kassel, Kgl. Museum 29

3. » » » Venedig, Sammlung Layard 29

4. » » » Florenz, Bargello 29

V. Hans Memling 30

1. Die Madonna mit Stiftern, Heiligen und Engeln 31

a) In der Architektur 31

b) Im Garten 34

2. Die Madonna mit wenigen Gestalten oder allein 34

3. Das Halbfigurenbild 35

Schluß: Typus und Tracht der Madonna 35

Seite

VI. Gerard David 37
1. Die Madonna mit Heiligen und Stiftern 37
a) Madonna in London, Nationalgalerie 37
b) » » Rouen, Museum 38
c) » » Brügge, Akademie 40
2. Die Madonna allein 41
a) Thronende Madonna 41
b) Ruhe auf der Flucht 42
3. Halbfigurenbild 42
a) Abteilung aus den repräsentierenden Darstellungen 43
b) Genremäßige Auffassung der Madonna 43
VII. Joachim Patinir 45
Madonna in der Landschaft 45
VIII. Quentin Massys und Jan Mabuse 46
Die repräsentierende Auffassung mit der genremäßigen verquickt 46
a) Die Madonna des Massys in Berlin 46
b) » » » Mabuse in Palermo 47
c) » » » » » Wien Kaiserl. Gemäldegalerie 47

EINLEITUNG.

Die Madonnendarstellung in der Plastik vor Jan van Eyck.

VORSTUFEN zur Madonnendarstellung van Eycks in der niederländischen Malerei zu suchen, bleibt bis jetzt ein vergebliches Bemühen. Wohl hat die neuere Forschung dargetan,[1] daß die Malerei der van Eycks von einer großen Kunst vorbereitet wurde, die ihre Denkmäler in den Miniaturen hinterlassen hat. Aber in diesen Büchern finden sich keine Darstellungen der thronenden Madonna. Die Miniaturen ordnen sich dem Text unter, illustrieren ihn. Der monumentale Stil der Tafelmalerei konnte sich nicht in ihrer Uebung entwickeln; er mußte von einer andern Kunst kommen.

Das Hauptwerk der van Eycks selbst, der Genter Altar, löst deutlich die Frage nach der Herkunft des neuen Stils. Auf der Außenseite der Flügel sind die beiden Johannes gemalt, als Steinfiguren. Statuen gleich, durch die soeben ein Hauch von Leben strömt, um ihnen eine blasse Färbung zu geben, stellen sich die Gestalten der Verkündigungsszenen dar. Die Dämpfung der Farbe ist nicht durch das Licht des Innenraums zu erklären. Van Eyck hat andere Figuren in Innenräumen gemalt und dabei den Unterschied zwischen Freilicht und Binnenlicht genau beobachtet, ohne aber jemals die Farbe des Innenraumes in einer Weise wie bei der Verkündigungsszene abzuschwächen. Auch die Figuren von Adam und Eva stehen in einer Nische gleich den Steinfiguren an den Kirchenfassaden. Ueber ihnen sind Steinreliefs nachgebildet. Die Stifter knien in Nischen, die von gotischem Maßwerk umrahmt sind. Sie sind farbig; doch die

[1] Paul Durrieu: Les débuts de Jean van Eyck. Gazette des beaux arts 1903. Paul Durrieu: Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry. Paris 1904. Dvorak: Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck: Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses, Band 24.

Polychromie tut dem statuenhaften Charakter keinen Abbruch; die Figuren in den Kirchen waren fast alle bemalt.[1]

Die fortschreitende Eyckische Kunst mildert die Strenge des statuenhaften Stils ohne sie jemals ganz aufzugeben, bekundet sie in der Bestimmtkeit der Formengebung, der Gemessenheit der Haltung.

Auch die Zeitgenossen der Eycks bezeugen den Einfluß der Skulptur: der Meister von Flémalle in den altertümlichen Formen der Trinität, die grau in grau als Steinfiguren gemalt sind, Rogier van der Weyden, indem er seine Bilder gern durch eine gemalte Scheinarchitektur umrahmt; die Szene der sieben Sakramente sogar in eine gotische Kirche mit reichem Skulpturenschmucke verlegt. Die kleinen steinernen Gruppen an den gemalten Portalen des Johannis- und des Mirafloresaltars sehen wie Vorbilder zu den dargestellten Szenen aus.

Auch zur Madonnendarstellung der niederländischen Malerei sind die Vorstufen in der Plastik zu suchen, in den Werken der niederländisch-burgundischen wie in denen der verwandten französischen Kunst.

In der Johanniskirche zu Lüttich steht die Statue einer sitzenden Madonna, aus Stein, aber mit reicher Vergoldung. Sie ist altertümlich, noch aus dem dreizehnten Jahrhundert, trotzdem sieht sie wie ein Vorbild der Eyckischen Kunst aus. Wie die Madonna des Bildes im Louvre mit dem Kanzler Rolin sitzt sie still und gerade das Kind auf den Knien. Der Typus des Gesichts ist den Bildungen Eycks verwandt: ein ziemlich großes Antlitz, von schön gescheitelten Locken umrahmt, mit breiter hoher Stirn, langer Nase, kleinem und doch ausdrucksvollem Kinn. Auch das Gewand erinnert an das der Madonna Eycks: ein fein gefaltetes Kleid schmiegt sich an den Körper, von reich verziertem Bande gegürtet. Ein Mantel umgibt die Gestalt, noch nach der altertümlichen Weise über den Kopf gezogen, von einem schmalen Kronreif gehalten. Unter den reichen, natürlich geordneten Gewandfalten sind die Formen des Körpers klar erkennbar. Auch das Christuskind erscheint lieblich und lebensvoll.

Spätere Madonnenstatuen rücken der Kunst Eycks zeitlich näher, entfernen sich aber von seiner Art weiter durch die starke Stilisierung der gotischen Kunst, die Bewegung will. Die Gestalten werden von starkem Schwunge ergriffen, die sie sich bäumen läßt, so daß der Mittelkörper vorgestreckt, die Schultern zurückgeworfen werden, während das Haupt wieder nach vorn strebt. Alle Madonnen sind in einen weiten

---

[1] Moriz Eichborn, der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters.

[2] Vergl. Raymond Koechlin. La sculpture belge et les influences françaises au XIII et XIV siècle. Gazette des beaux arts 1903, I.

Mantel gehüllt. Fast immer tragen sie einen besonderen Kopfschleier. Der Mantel deckt zumeist die linke Schulter, sinkt am rechten Arm hinab, wird schürzenartig über den Leib gezogen, um große tiefe Falten zu bilden, und unter dem rechten Arm aufgenommen, so daß der Rest des Stoffes in Tütenfalten an den Gestalten herniederfällt.

Innerhalb dieser Form in Haltung und Drapierung, die sich lange erhält, verändert sich allmählich der Ausdruck der Erscheinung.

Eine Madonna des erzbischöflichen Museums in Utrecht[1] zeigt in der Bewegung den ausgebildeten gotischen Typus. Sie stammt noch aus dem dreizehnten Jahrhundert. Die Maria trägt das Kind auf dem Arm, ohne daß weder sie noch es aneinander Anteil nehmen. Das Kind erscheint nur als Attribut der Madonna. Ihr Lächeln gilt nicht ihm, sondern ist das stereotype der gotischen Kunst, das dem Gesicht wie in der archaischen griechischen Zeit zur Belebung gegeben wird. Das Kind ist nicht einem lebenden Vorbild nachgeformt; sein Körper hat die verkleinerten Formen eines erwachsenen, wenn auch verkümmerten Menschens.

Im musée des antiquités von Rouen[2] befindet sich die elfenbeinerne Statuette einer sitzenden Madonna. Sie war zum Schmuck eines Innenraumes bestimmt, wie Material und Motiv beweisen: die säugende Madonna ist dargestellt. Sie sitzt auf einem lehnenlosen Thronsessel, das linke Knie etwas gesenkt. Auf dem rechten hält sich das Kind aufrecht, ein bekleidetes, etwa zweijähriges Bübchen, den Apfel, das Zeichen der Weltherrschaft in der Hand. Die Mutter umfängt es mit der rechten Hand und bietet ihm mit der linken die Brust. Van Eyck gestaltet dasselbe Motiv, in der Madonna des Städelschen Instituts sogar in fast der gleichen Weise, nur daß er der Madonna den Kopfschleier der gotischen Zeit nimmt und das Kind unbekleidet läßt, der Vorliebe der neueren Kunst für den Akt gemäß.

Die Madonna am Portal der Kirche zu Hall,[2] die aus dem vierzehnten Jahrhundert stammt, ist eine reich geschmückte, voll entwickelte Gestalt. Sie trägt die hohe Krone auf dem Haupt, die auch van Eyck einigen seiner Madonnen gibt. Das Kind ist naturalistisch genug; ein dickes Bübchen, das ein Buch aufblättert, um darin mit einem Griffel zu schreiben. Noch sitzt es steif auf dem Arm der Mutter, aber beide, Mutter und Kind, sind miteinander in Verbindung gesetzt; sie schauen einander an.

In der Kathedrale von Antwerpen[3] steht eine Marmormadonna aus demselben Jahrhundert. In ihrer Gestalt kommt eine künstlerische Absicht

---

[1] Raymond Koechlin, op. cit.
[2] Louis Gonse Les chefs d'oeuvre des musées de France
[3] Le musée de la sculpture comparée du palais du Trocadero. pl. 20.

entschieden zum Ausdruck: der Künstler wollte ein lebhaftes Gefühl darstellen: doch reichte seine Gestaltungskraft noch nicht aus; in die Figur kommt etwas Verzerrtes. Trotzdem hat der alte Meister ein beachtenswertes Werk geschaffen: die Verbindung zwischen Mutter und Kind ist keine konventionelle mehr, sondern durch das Gefühl bestimmt. Die Mutter blickt das Kind zärtlich an; es streichelt ihr lächelnd das Gesicht. Die Madonna ist nicht mehr die Himmelskönigin, die Gnadenspenderin. Das Kind hält wohl noch den Apfel, das Symbol der Weltherrschaft, aber nur wie ein Spielwerk, dessen es nicht gedenkt.

Ganz ineinander versunken erscheinen Mutter und Kind auch in der Darstellung einer Marmorstatuette im Museum zu Lille.[1] Hier hält die Madonna das nackte runde weiche Körperchen ihres Bübchens so sorglich mit beiden Händen, wie ein Kinderkörper gehalten werden muß. Zärtlich blickt die Mutter zu dem Kinde herab, das mit beiden Händen ihren Schleier faßt. Die Art wie die Madonna das Kind am Füßchen stützt, während es an ihrem Gewande spielt, erinnert an das Motiv Eycks auf dem Bilde in Antwerpen, der Madonna in der Kirche.

Aus Brügge stammt eine hölzerne Madonnenstatue aus der Sammlung des Grafen Durrieu.[2] Die Haltung ist noch ganz gotisch, das Lächeln archaisch. Aber in der Kleidung bezeugt sich ein weiter vorgeschrittenes Naturstudium. Deutlich ist ein bestimmter Anzug dargestellt, mit gefaltetem Brustlatz, mit Falten an der Einziehung durch den Gürtel. Die Madonna ist als Himmelskönigin aufgefaßt; sie trägt Schleier und Krone, das Kind ist der feierlich segnende Christusknabe.

Die Statue am Portal der Chartreuse von Dijon wird dem Klaus Sluter zugeschrieben.[3] Sie zeigt die Bewegung der gotischen Kunst in größter Kraft. Die Kontur der Gestalt wird durch den rechten ausgestreckten Arm weit ausgezogen. Mantel, Schleier, Untergewand umwallt die Gestalt in stark bewegten Faltenmassen. Aber die Falten sind nicht mehr nach einem erstarrten Muster drapiert, sondern durch die sehr große Weite des Mantels erklärt, der nur mit Mühe unter dem linken Arm zusammengezogen wird. Auch das Kind ist heftig bewegt; es bäumt sich zurück, trotzdem Mutter und Kind sich miteinander beschäftigen, den Blick aufeinander richten, und die zur Seite knieenden Stifter mit den umstehenden Heiligen unbeachtet lassen.

Eine Verbindung der Madonna mit Stifter- und Heiligengruppen wird

---

[1] aus der coll. Planquart, vergl. Louis Gonse: op. cit. p. 209.

[2] Raymond Koechlin, op. cit.

[3] Kleinclausz L'atelier de Claus Sluter. Gaz. des beaux arts 1903 II nach Courajod, Gaz. des beaux arts XXXI, 2 part. p. 318 dem Jean de Harville gegeben.

erst im Relief erreicht.[1] Der Grabstein des Lanzelot von Bertaimont in der Kirche von Saint-Maudru zu Mons, von 1418 datiert, zeigt die Madonna mit einer Gruppe von Anbetenden verbunden. Die Madonna steht ruhig auf der rechten Seite des Bildes. In Haltung und Tracht ist sie noch gotisch, nur daß ihr Haar unter der Krone nicht vom Schleier bedeckt wird, sondern zu freien Locken gelöst ist. Im rechten Arm hält die Maria das Kind, ein seltsames steifes Püppchen, das sich in unnatürlicher Weise vorbeugt, um den Stifter zu segnen. Der Stifter kniet in einer Stellung vor ihr, die als schematisch für die Stifterfiguren der niederländischen Kunst bezeichnet werden kann: Im Profil, regungslos, mit erhobenen, gegeneinander gelegten Händen. Er wird durch eine Handbewegung von dem Heiligen links empfohlen.

Die Verbindung der Figuren ist eine noch sehr primitive. Nur die Hände des Heiligen, des Stifters, die Figur des Kindes vermitteln sie. Sonst steht jede Figur für sich, die beiden Standfiguren außen, der Knieende zwischen ihnen.

---

[1] Raymond Koechlin, op. cit.

I. JAN VAN EYCK.

VON Hubert van Eyck ist kein Tafelgemälde nachweisbar.

Im Werke des Jan van Eyck nehmen die Madonnenbilder einen bevorzugten Platz ein. Alle Probleme, die dem Künstler am Herzen lagen, sind in ihnen gestellt und gelöst worden. Keine der Darstellungen wiederholt sich; wenn Eyck mit einer gefundenen Lösung nicht zufrieden ist und den Versuch nochmals unternimmt, so faßt er das Problem von einer so anderen Seite an, daß die Lösung eine ganz neue Schöpfung entstehen läßt.

1. Die Madonna des Kanonikus Pale in der Akademie zu Brügge.

Auf dem Werke der ersten Periode Eycks, dem Genter Altar, ist Maria als Himmelskönigin dargestellt, zur Rechten des Weltenregierers, Johannis gegenüber. Van Eyck nimmt diese repräsentative Auffassung in seinen Gemälden der Mutter mit dem Kinde wieder auf, am feierlichsten auf dem Bilde der Akademie zu Brügge, der Stiftung des Kanonikus Pale. Die Madonna sitzt als Himmelskönigin in reichem Schmuck des Kronreifs und des edelsteingeschmückten Mantels auf dem goldenen Thron, im Chor einer romanischen Kirche, am Platze des Hochaltares, der ausgezeichnetsten Stelle, um die Huldigung der Heiligen und des nahenden Stifters entgegen zu nehmen.

Durch die Nische des Chors wird die Komposition als Halbkreis bestimmt. Die Madonna ist der Scheitelpunkt des Halbkreises. Sie sitzt in Fronthaltung. Rechts und links, etwas in den Vordergrund gerückt, stehen die Heiligen. Ihre Stellung entspricht einander; trotz der zweiteiligen Gruppe auf der einen Seite gegenüber der einen Gestalt auf der andern, da der heilige Donatus in seiner kostbaren Gewandung den beiden Fi-

guren das Gegengewicht in kompositioneller und malerischer Beziehung zu halten vermag.

Die Madonna wendet ihr Haupt mit leiser Neigung dem Stifter zu und blickt ihn an. Andere Regungen als eine wohlwollende Herablassung verraten sich nicht auf ihrem ernsthaften Gesicht. Wohl hält sie dem Kinde einen Blumenstrauß hin, aber mechanisch, ohne ihren Knaben an sich zu drücken oder durch ein Lächeln ihre Teilnahme zu bekunden. Das Kind faßt mit der Linken einen Vogel, die Rechte greift nach Blumen; aber der Blick geht an dem Spielzeug vorbei und trifft den Stifter.

Dieser ist von so vollkommener Andacht erfüllt, daß seine Glieder ihren Dienst einzustellen scheinen. Sein Blick wird starr; er richtet sich nicht auf die Madonna sondern geht an ihr vorbei ins Leere. Daß seine Hände nicht zum Gebet aneinander gelegt sind, sondern sogar mehrere Gegenstände halten, stört den Eindruck der monumentalen Ruhe nicht.

Die beiden Heiligen zur Seite der Madonna gehören zur Umgebung, zum Hofstaat der Himmelskönigin; aber ihr Blick, ihre Haltung weisen nicht auf ihre Fürstin hin. Beide Heilige blicken geradeaus. Der heilige Donatus steht ruhig, in den Händen Leuchterkranz und Kreuzstab. Er schaut auf die Gruppe gegenüber, ohne irgend welchen seelischen Anteil an der Szene zu verraten; er steht wie zur Säule geworden.

Der heilige Georg hat in der Haltung die Ruhe aufgegeben, er beugt das rechte Knie ein wenig und hebt mit der rechten Hand den Helm. Die Linke deutet vorstellend auf den Stifter. Der Gruß gilt der Madonna, die als Herrscherin bei feierlicher Audienz überhaupt allein in Betracht kommt; trotzdem blickt der Huldigende die Fürstin nicht an.

Die Szene konzentriert sich in der Madonna. Aeußerlich ist die Konzentration in der Anordnung gelungen, innerlich nicht vollkommen, obgleich sie augenscheinlich beabsichtigt war. Aber eine Beziehung des heiligen Georg zur Madonna konnte nur durch eine Wendung auf die Muttergottes hin zum Ausdruck kommen. Eine Wendung der ganzen Gestalt hätte die Komposition gestört, die zwei einander gegenüberstehende Profilfiguren forderte. Eine teilweise Wendung, etwa des Kopfes allein, lag außerhalb der Kunst in van Eycks Zeit und wird von ihm nicht versucht.

2. Die Dresdener Madonna.

Das Motiv der Pale-Madonna kehrt im Altärchen zu Dresden wieder: die Madonna thront in der Kirche, um Heilige und Stifter zu empfangen. Hier wie dort wird die Gruppe von zwei Figuren durch eine reichgewandete Einzelgestalt aufgewogen. Das Schema ist das gleiche; aber die An-

wendung ist verschieden. Ein dreiteiliges Altärchen war zu malen; deshalb mußte die Szene auseinander gezogen werden. Die Madonna wird so von den Stiftern getrennt, als säße sie im Chor der Kirche, während sich die Heiligen im Seitenschiff hielten.

Maria schaut milder als auf dem Brügger Bilde; sie lächelt freundlich, während sie auf den Stifter blickt. Auch das Kind verrät lebhaften Anteil; es wendet sich dem Stifter zu und reicht ihm mit der Rechten ein Spruchband hin.

Die Verbindung der Gestalten durch den gemeinsamen Raum und das Spruchband ist keine sehr feste. Die Figuren rücken weit von der Madonna ab, deren Sitz ganz in die Tiefe geschoben ist. Die Heiligen stehen nicht mehr wie Wächter zu Seiten des Thrones. Der heilige Georg und der Stifter wenden sich nach vorn, fast von der Madonna ab; die heilige Katharina hat sich sogar in ein Buch vertieft. Die Nebenfiguren sollen nur schmücken, nicht mehr wie dienstbereite Vasallen neben der Königin stehen. Die Madonna wirkt auf der abgetrennten Mitteltafel einzeln; ihr Gefolge schiebt sich nicht mehr als eine Schutzwand zwischen sie und die Welt. Das Gefühl des Andächtigen kann ungehemmt zur Madonna dringen und ungestört auf ihr haften bleiben.

Solche Erweichung der Auffassung des feierlichen Repräsentationsbildes war durch seinen Zweck bedingt: das Dresdener Altärchen war offenbar zum persönlichen Gebrauch bestimmt. Es stand im Privatzimmer und mußte in die weltliche Umgebung eingeordnet werden.

3. Die Madonna des Kanzlers Rolin im Louvre zu Paris. — Die Madonna des Hauses Rotschild. — Die Madonna des Petrus Cristus zu Berlin.

Als van Eyck ein Madonnenbild im Auftrag des Kanzlers Rolin malte, sah er sich vor der Aufgabe, die Madonna mit dem Stifter ohne umgebende Heiligen darzustellen. Andere Maler, z. B. der Künstler der Diözesan-Madonna in Köln, suchten das gleiche Problem zu lösen, indem sie die Unterordnung des Stifters unter die Madonna durch ein stark verschiedenes Größenverhältnis ausdrückten. Dadurch wird die Madonna auf Kosten des Stifters allein wichtig. Van Eyck faßt die Figur als gleichwertig. Er geht sogar noch weiter: von den Lebensumständen des Stifters aus wird der Schauplatz bestimmt. Die Madonna thront nicht mehr in einer abgeschlossenen Kirche, sondern in einem Palaste, der mitten in das menschliche Treiben hineingestellt ist. Sie scheint vom Himmel herabgekommen zu sein, um den Stifter in seiner Wohnung zu besuchen; nur ein Engel ist ihr gefolgt, ihre Krone zu halten.

In der Haltung der Madonna ist nichts, was sie von den Darstellungen der repräsentierenden Madonna unterscheidet. Sie bleibt die Himmelskönigin, die sich wohl für eine kurze Zeit auf die Erde herniederläßt, aber doch fremd auf ihr bleibt. Vollkommen affektlos sitzt sie da; der Blick ist niedergeschlagen; die Stirne unbewegt. Sie lächelt dem Stifter nicht zu, noch verrät sie Zärtlichkeit für das Kind. Sie scheint nichts zu denken noch zu fühlen. Sie ist der Welt keine Gnadenbezeugung schuldig; sie wirkt dadurch, daß sie da ist, als Trägerin für das Kind. Der Knabe ist äußerlich bewegter. Er hebt die Hand zum Segen und blickt den Stifter an. Aber in dieser Bewegung ist das Kind erstarrt; es lächelt nicht, rührt sich nicht. Sein Blick soll den Stifter treffen; aber er ist nicht fixiert; er gleitet an dem Stifter vorbei. Solch vager vorbeischauender Blick kehrt bei den Niederländern immer wieder; noch Rembrandt hat ihn. Er bezeugt eine Andacht, die das Innenleben zum Stillstand bringt.

Am stärksten muß solche Andacht in den Stiftergestalten wirken. Sie haben in der alten Zeit alle dieselbe Stellung, jene der Grabfiguren in der Plastik: die knieende Gestalt mit den betend erhobenen Händen. Der Kanzler Rolin ist ein charakteristisches Beispiel für solche Stifterfiguren. Sein Kopf ist scharf individualisiert; trotzdem ist er kein Porträt im eigentlichen Sinne. Aus dem Bilde herausgeschnitten, würde er seine Herkunft aus dem Andachtsbild auf einen Blick verraten. Die Züge bezeugen vollkommene Konzentration, die sich nicht auf einen Gegenstand außerhalb richtet. Wohl heftet der Kanzler den Blick auf die Madonna, aber nicht um die Erscheinung zu beobachten. Er betet und gibt Körper und Blick die Richtung, die sein Gebet nehmen soll. Er wünscht und erwartet nichts von der göttlichen Erscheinung. Ihn füllt nur die Andacht aus. Er freut sich nicht, noch wundert er sich, daß seine Andacht leibhaftige Gestalt annimmt.

In der Darstellung der Madonna und des Stifters ist nichts, was dem Charakter des alten Repräsentationsbildes widerspräche. Die Beziehung zur Welt ist durch die Umgebung erreicht. Die Halle, in der die Madonna sitzt, könnte an sich noch einen kirchlichen Zwecken geweihten Raum darstellen; die Kapitelle der Pfeiler sind mit Szenen aus der biblischen Geschichte geschmückt. Aber jeder kirchliche Charakter des Raumes wird durch den Durchblick aufgehoben, den der freie Raum zwischen den Säulen gewährt. Durch ihn wird klar, daß der Schauplatz des Vorgangs ein Söller ist, der sich etwas erhöht an einer Biegung des Flusses erhebt. Die ganze Welt schaut in die Halle hinein. Gerade in der Mitte strömt der Fluß, über den die Brücke sich spannt; Kähne fahren über das Wasser, rechts und links liegt die Stadt mit Straßen und Plätzen,

Kuppeln und Türmen, erfüllt von einer unzählbaren Menschenmenge. Wald umfaßt die Stadt, den Hintergrund schließen ferne Gebirge. Zu dieser Welt führen die kleinen Figürchen hinüber, die noch im Palaste an der Brustwehr stehen und auf die Landschaft hinabschauen.

Dieser Darstellung sind zwei andere verwandt: die Madonna in der Sammlung Rotschild zu Paris[1] und die Madonna des Petrus Cristus in Berlin. Die Darstellung der Rotschild-Madonna bringt die repräsentierende Auffassung wieder zur Geltung, nur daß die Kirche durch die Loggia ersetzt wird. Zwei Prinzipien kreuzen sich: die Madonna ist als Himmelskönigin von ihrem Hofstaat umgeben, aber in einen weltlichen Raum hinein versetzt. Diese Lösung ist fein und wirksam für die Zukunft. Im Bilde des Petrus Cristus scheint die Heilige Jungfrau vom Himmel gekommen[2] von der heiligen Barbara begleitet. Während sie in den Söller des Palastes tritt, führt die Heilige den Stifter in ihre Nähe, der vor der göttlichen Erscheinung niederfällt. Die Szene behält etwas augenblickliches, wodurch der repräsentierende Charakter der Darstellung aufgehoben und sie noch mehr als auf der Tafel des Kanzlers Rolin der irdischen Welt genähert wird.

4. Die Madonna von Lucca im Städelschen Institut zu Frankfurt. — Die Madonna von Incehall, Sammlung Wald-Blundell.

Die Madonna des Louvrebildes kam vom Himmel herab in die irdische Welt; auf der Tafel des Städelschen Instituts ist sie zur Bewohnerin der Erde geworden. Die feierlich in der Kirche thronende Madonna war von Heiligen und Stiftern umgeben, vor der Madonna in Paris kniete der Stifter; sie war die Himmelskönigin, die sich dem Andächtigen neigt. Auf dem Frankfurter Bilde ist sie ganz allein. Noch bleibt ihr Feierlichkeit; sie sitzt wie die Pale-Madonna auf einem reichen Thronsessel, im königlichen Schmuck, unter dem Baldachin. Ihre Haltung ist aufrecht. Der Mantel fällt in schön geordneten Falten breit um sie herum. Sie denkt

[1] Für die Echtheit des Bildes tritt Voll ein: Jan van Eyck. H. v. Tschudi: die Madonna mit dem Karthäuser von Jan van Eyck, Jahrbücher der Preuß. Kunstsamml. XV, 1894, drückt sich sehr vorsichtig aus. Auffallend bleibt der Fehler im Halten des Kindes, das von den Händen der Mutter nicht getragen, sondern nur an ihren Körper angedrückt wird. Die gleiche Haltung findet sich auf der Federzeichnung der Albertina, (vergl. Kämmerer Hubert und Jan van Eyck), die eine Umbildung, vielleicht der selbständigere Entwurf zum Madonnenbilde des Petrus Cristus in Berlin ist. — Im Bilde der Sammlung Rotschild erscheinen die Gesichter der Frauen sehr leer, die Hände für Eyck sehr glatt hingestrichen, der Raum hat etwas Kulissenartiges; die Stellung des Turmes. ist keine klare, er ist weder durch eine Basis noch durch eine Seitenansicht fest und körperhaft im Raume bestimmt.

[2] Auf der Federzeichnung der Albertina zu Wien ist die Madonna mit dem Stifter allein. Die Zeichnung ist selbständiger als das Gemälde, sowohl in der Darstellung des Raumes, wie auch in der Gestalt des Stifters: die Stifterfigur auf dem Gemälde in Berlin ist fast genau übereinstimmend mit jener auf der Tafel der Sammlung Rotschild. Auch das Kind ist auf der Zeichnung individueller aufgefaßt, vor allem ist die Drapierung des Gewandes eine ungleich reichere, viel mehr der Art Jan van Eycks verwandt.

an keine Zuschauer; aber sie bleibt die göttliche Frau, die niemals in lässiger Haltung erschlafft, um die auch in den Augenblicken der Hingebung Würde ist. Jede Beziehung zur Außenwelt ist ausgeschaltet. Die Madonna ist nur mit dem Kinde beschäftigt, das sie nährt. Sie neigt ihm ihr Haupt zu; ihre Blicke ruhen auf ihm. Es ist ein starkes Bübchen, das gerade sitzt und sich ernsthaft seiner Beschäftigung des Satttrinkens hingibt, mit der Linken den Apfel festhält, während sich von der Rechten zwei Finger losspreizen, um an dem Gelenke der Mutter zu spielen. Vor allem aber ist dem Raum die Feierlichkeit genommen; er gehört zu keiner Kirche, auch zu keinem Palast, sondern stellt die abgeschlossene Nische eines bürgerlichen Zimmers dar. Das Fenster ist nicht übergroß und schlicht gerahmt; zwei Aepfel liegen auf dem Sims, zur Linken des Thrones steht ein metallenes mit Wasser gefülltes Becken, in einer Wandnische darüber eine Karaffe, alles Geräte eines schlichten Haushaltes.

Der Glanz der repräsentierenden Madonnendarstellung niederländischer Künstler wird von italienischen und deutschen erreicht, vielleicht übertroffen. Aber keine andere Kunst wußte den Reiz des bürgerlichen Raumes so fein zu empfinden und so überzeugend darzustellen, daß solche Umgebung der Madonna würdig wurde. Die Madonna erscheint mit dem Ausdruck der lieblichen Freude einer irdischen Mutter angetan, der sie nicht in die Niederung der profanen Welt herabzieht, sondern der das menschliche Gefühl erhöht. Den Niederländern gelingt es, heilige Gestalten in die menschliche Umgebung hinein zu versetzen ohne ihre Hoheit zu vermindern; ihr Blick hatte sich aufgetan für die Schönheit und Feierlichkeit des Lebens um sie herum. Van Eyck braucht die Madonna nicht mehr durch Engel oder Heilige, durch Platz und Ort auszuzeichnen; seine Kunst vermag das alltägliche Leben bis zum göttlichen hinauf zu verklären.

Das Bildchen der Madonna von Incehall (Sammlung Wald-Blundell) stellt sich wie eine Weiterbildung des Motivs dar. Die Madonna sitzt niedrig; ihr weites Gewand verdeckt ihren Sitz. Hier ist ihre Haltung lässig geworden; sie sitzt halb zur Seite gewandt, und blickt gemeinsam mit dem Kinde auf ihrem Schoß in das Buch, zwischen dessen Seiten sich die Finger ihrer Linken legen. Ihre Mienen sind gesammelt, als richtete sich ihre Aufmerksamkeit auf das Geschaute; das Bübchen blickt erfreut auf das aufgeschlagene bunte Bild. Die Szene hat keinen Zeugen. Aber die irdische Welt hat sich der Madonna so weit bemächtigt, daß sie ein Gerät, das Buch anbot, die heiligen Gestalten zu unterhalten. Die Szene ist der Lucca-Madonna gegenüber gelöster; ein genreartiger Zug kommt in die Auffassung.

5. Die Madonna in der Kirche.

In der Darstellung der Madonna in der Kirche[1] ist von van Eyck die Madonna noch einmal in die räumliche Umgebung versetzt worden, die er ihr auf den repräsentierenden Bildern der Pale-Madonna und des Dresdner Altars gab.[2] Aber trotz des feierlichen Raumes ist das Bild eine Darstellung der freundlichen Gottesmutter, nicht der Himmelskönigin. In die Szene ist Bewegung gekommen. Die Madonna ist nicht allein; im Hintergrund stehen Engel, die durch das offene Tor der Chorschranke blicken und aus vorgehaltenen Blättern singen. Unter den Klängen dieser Musik wandelt die Madonna durch die Kirche. Das Schreiten wird nur leise aber doch klar angedeutet, nicht durch den vorwärtsstrebenden Fuß, der unter dem Kleide verborgen bleibt, sondern durch die Schleppe, die im Gegensatz zur stehenden Madonna (am Brunnen, Antwerpen) wo sie den Boden allseitig bedeckt, nur hinten nachschleift und vorn des besseren Gehens wegen gehoben wird. Außerdem kommt in die Gestalt der Madonna, im Zurückbeugen des Oberkörpers, dem leichten Vorstrecken des Hauptes der Rhythmus der Schreitbewegung. Auch die gotischen Madonnen zeigten als Standfiguren solche Biegungen des Körpers. An das alte Motiv hat van Eyck sein neues angeknüpft, aber er hat das traditionelle Motiv zu einem ganz neuen elastischen umgebildet. Der Ausdruck im Gesicht der Madonna widerspricht dem heiteren Leben der Darstellung nicht, doch lassen sich aus ihm keine Schlüsse ziehen, da das Original Eycks nicht vorhanden ist. Nur die Haltung der Madonna bezeugt die Absicht des Künstlers, eine Empfindung deutlich werden zu lassen, das freundliche Neigen des Kopfes, die Gebärde, mit der sie das Kind trägt: sie faßt es sorglich mit beiden Händen und stützt sein Füßchen. Das Kind ist nur ein kleines hilfloses Wesen, das keinen Segen spendet, noch einem Andächtigen zulächelt, sondern sich unbekümmert um die Welt an die Mutter anschmiegt.

---

[1] Das Berliner Bild ist besser in der Farbe als das ziemlich kraftlose in der Antwerpner Galerie. Trotzdem sieht das Antwerpner wie die genauere Kopie aus: die Blumenvase in der rechten Ecke unten fehlt dem Berliner Bild. Als Zutat des Kopisten ist sie auf dem Antwerpner Bild nicht zu denken; ihre Funktion ist hier gar nicht verstanden, sie ist vom Original übernommen worden, ohne daß auf dem Ergänzungsbilde das notwendige Gegengewicht angebracht worden wäre.

[2] Das Bild fordert eine Ergänzung durch eine zweite Tafel. Die Linien der Architektur verschieben sich nach rechts; die Madonna ist nach diese Seite hin gewendet; die auffallende Stellung der Vase in der rechten Ecke unten macht das Verlangen nach einer Ergänzung noch zwingender. Die Zufügung auf dem Antwerpner Diptychon ist wohl kaum nach dem Original geschehen. Das Dresdner Reisealtärchen zeigt, wie Eyck solche Ergänzung ausführte. Das Antwerpner Bild gibt nicht die geforderte Fortsetzung des Kircheninnern, sondern einen beliebigen Innenraum. Ein späterer Maler, der die Konstruktion des Bildes nicht verstand, mag das zweite Bild hinzugefügt haben, als ein Gönner die Wiederholung des Altärchens mit dem eigenen Porträt als Ergänzung wünschte. Vielleicht hat van Eyck das ergänzende Bild nicht gemalt. Von der Madonna sind Wiederholungen (Berlin, Antwerpen, Federzeichnung, London, Sammlung Robinson, vergl. Kämmerer, op. cit.) bekannt, von dem dazu gehörigen Stifterbild keine Spur.

6. Die Madonna am Brunnen.

In der Tafel der Brunnenmadonna ist das Problem gestellt, wie ein Repräsentationsbild zu schaffen und der Madonna doch stärkster innerlicher Ausdruck zu geben sei.

Van Eyck zeigt Mutter und Kind in der innigsten Vereinigung. Die Mutter drückt ihr Kind mit beiden Händen an sich, blickt zu ihm herab; das Kind verbirgt sein Gesicht in ihrem Halse, schlingt einen Arm um sie, während die andere Hand den Rosenkranz ergriffen hat. Mutter und Kind sind nur miteinander beschäftigt; aber sie tragen ihre Zärtlichkeit nicht zur Schau; sie wissen gar nicht, daß sie betrachtet werden.

Trotzdem ist der Szene eine Feierlichkeit verliehen, die es zur Seite der Repräsentationsbilder stellt. Zwar sitzt die Madonna nicht auf dem goldenen Thronsessel unter einem Baldachin; dennoch wird ihre Gestalt in bedeutungsvollster Weise herausgehoben: Engel halten hinter ihr einen Teppich empor. Solche Zeugenschaft stört den geschlossenen Eindruck der Szene nicht, einmal weil die Engel vor allem eine kompositionelle und dekorative Funktion haben, und dann, weil sie der Welt der Madonna angehören, also im Gegensatz zur Welt des Beschauers stehen. Trotzdem wird durch ihre Gegenwart dem Vorgang der Charakter der Repräsentation gegeben; sie sind nicht nur Träger des Teppichs, sondern auch Zuschauer, die Anteilnahme verraten. Der Engel rechts schaut freundlich auf die Madonna herab, der Gefährte links blickt lächelnd zu dem Freunde hinüber, als wollte er auf die Holdseligkeit der Gebieterin hinweisen. Beide halten den Teppich hinter der Madonna in die Höhe, wie um sie vor allem, was ihr rücklings drohen könnte, zu schützen, von allem irdischen Beiwerk zu trennen und ihrer Lieblichkeit den rechten Hintergrund zu geben.

Die Madonna am Brunnen ist die letzte der Madonnendarstellungen Eycks, zugleich die Krone seines Werkes.

Man[1] hat van Eyck die Originalität der Erfindung abgesprochen und auf die Madonna im Diözesan-Museum zu Köln hingewiesen als der Darstellung, der er die Anregung zu seinem Werke verdankte. Vielleicht hat van Eyck die Kölner Madonna gesehen. Aber die hauptsächlichen Züge der Eyckischen Madonna sind vom Wesen der Kölner ganz verschieden.

Im Bilde aus Köln ist der Zusammenhang zwischen Mutter und Kind

---

[1] Ludwig Kämmerer, op. [illegible] Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, bearbeitet von Springer.

nur äußerlich; die Beziehung zur Stifterin tritt in den Vordergrund. Die Madonna blickt zu den Knieenden herab, das Kind erhebt segnend die Hand. Wohl wird hinter der Kölner wie hinter van Eycks Madonna ein Teppich von Engeln gehalten. Aber solche Darstellung ist der Kunst dieser Zeit geläufig. In der Kölnischen Malerei kommt das Motiv vor dieser Zeit nicht vor, später wird es besonders von Stephan Lochner gern angewendet. (Dreikönigsbild, Kölner Dom — Madonna im Rosenhag, Köln, Museum — Darbringung des Kindes, Darmstadt, Museum). Die italienische Kunst aber bringt das Motiv um die gleiche Zeit oder kurz vorher: In St. Maria Novella zu Gubbio in Umbrien findet es sich auf dem Wandgemälde der thronenden Madonna von Ottaviano Nelli, von 1403 datiert,[1] außerdem in der sienesischen Schule, in einer Krönung Mariae,[2] und in Madonnendarstellungen, die dem Lorenzo Monaco zugeschrieben werden.[3] Eine Ableitung des Motivs für Eyck aus der italienischen Kunst ist bei den wiederholt bezeugten Zusammenhängen[4] viel wahrscheinlicher als von Köln her. Doch es ist nicht nötig, überhaupt an fremden Einfluß zu denken; das Motiv ist in Burgund und Frankreich einheimisch: Engel halten einen Teppich hinter der Madonna auf einer Wandmalerei der Kathedrale von Clermont des XIV. Jahrhunderts, vollkommen ausgebildet ist das Motiv im Widmungsbilde der Handschrift: Cité de dieu (Paris, bibl. nat. franç. 22, 912);[5] eine Darstellung der heiligen Opportuna um 1418[6] zeigt die aufrecht stehende Figur vor gleichem Hintergrunde,[7] ebenso wie eine Madonnendarstellung von 1421 im Hospiz Belle zu Ypres.[8]

Schluß.

Typus und Tracht der Madonna.

Jedes einzelne von van Eycks Madonnenbildern sucht das Problem auf eigenartige Weise zu lösen. Aber die verschiedene Auffassung äußert sich in der Gruppierung und in der Gestaltung der räumlichen Umgebung, in der Bildung der Madonnenerscheinung selbst bleibt sich der Meister sehr treu. Ihm lag nichts daran, die Madonna selbst zu differenzieren. Er konnte Porträts schaffen, die außerordentlich scharf und reich im Ausdruck waren.

[1] Crowe und Cavalcaselle IV, p. 98.
[2] Vergl. Répertoire des peintures du moyen-âge et de la Renaissance, p. 498, Salomon Reinach. Vente Costabili in Ferrara, 1885.
[3] Salomon Reinach, op. cit. Album Toscanelli, pl. 7 und pl. 25
[4] Dvorak. op. cit. — Durrieu, op. cit.
[5] Vergl. Mantz: Peinture française du IX—XVI siècle, p. 135.
[6] Leroy de la Marche, Les manuscrits et la miniature.
[7] Henri Bouchot, Les deux Cents Immables de la bibl. nat. de Paris, pl. 176. Nr. 140.
[8] James Weale, Burlington Magazine, 1903, I, p. 42.

So sehr er aber die Madonna dem menschlichen Leben näherte, indem er sie in eine weltliche Umgebung versetzte, so blieb das Bild doch immer ein Andachtsbild. Die Madonna war die Mutter, aber keine irdische, sondern die himmlische, göttliche. Göttlichen Erscheinungen geziemt Ruhe; sie werden von starken Affekten nicht berührt, die ihre Spuren in die Gesichter eindrücken könnten.

Van Eycks Madonnen lassen sich auf einen einzigen Typus zurückführen. Die Madonna ist eine schlanke Frau mit einem runden Köpfchen und feinen Händen; das Haar ist schlicht von der hohen Stirn zurückgestrichen, die hochgeschwungene sehr zart gezeichnete Augenbrauen begrenzen; die Augen liegen ziemlich flach, sind nicht sehr groß, die Nase ist lang und schmal, der Mund klein und feinlippig. Dieser Typus nähert sich dem Typus der vorhergehenden Kunst, der gotischen, durchaus, wie er sich z. B. in den Miniaturen findet.[1] Er ist derselbe, den van Eyck auf andern Bildern auch für andere himmlische Erscheinungen anwendet, z. B. an den Engeln des Genter-Altars, an der heiligen Barbara auf der Zeichnung zu Antwerpen. So sehr er jedoch das Typische in der Madonnenerscheinung gesucht und betont hat, um sich damit willig dem künstlerischen Empfinden seiner Zeit einzureihen, dennoch hat er den übernommenen Typus nicht einfach nachgebildet, sondern von neuem aus dem lebenden Modell abgezogen. In der Akademie von Brügge hängt das Bildnis seiner Gattin. Das kluge, fein ausgearbeitete Gesicht zeigt die gleichen Züge wie die Madonnenbilder, nur daß sie auf den Gemälden der heiligen Gestalten lieblicher geworden sind, glätter und darum jünger aussehend. Allein die Madonna des Kanonikus Pale zeigt das Antlitz der reiferen Frau.

Auch in der Kleidung sucht van Eyck keine Abwechslung. Er bleibt bei der Tracht der thronenden Maria vom Genter Altar, behält das weite, mit kostbarer Borte am Halsausschnitt geschmückte Kleid, das unter der Brust in wenige Falten zusammengezogen ist. Der Saum des Gewandes ist fast stets vom Mantel bedeckt; wo er sichtbar wird, wie auf dem Bilde der Kirchenmadonna, ist er reich verziert. Dafür ist der Abschluß des Mantels auf dieser Tafel ein einfacher, im Gegensatz zu den kostbaren und bunten Mantelsäumen anderer Bilder. Der Mantel fehlt niemals; er hüllt die Madonna nach der Weise der Statuen ein, schleift lang auf der Erde hin, wird auf dem Schoß bei den sitzenden, unter dem Arm bei den stehenden und wandelnden Madonnen aufgenommen, um die reichsten Falten zu bilden. Das Haupt ist unbedeckt; das Haar fällt gelöst um die

[1] Durrieu, Le très riche livre d'heure de Jean de France duc de Berry à Chantilly

Schultern, nur die Madonna am Brunnen trägt es aufgesteckt; zumeist wird es durch ein Perlenhalsband von der Stirn zurückgehalten; die wandelnde Madonna in der Kirche allein trägt die große Krone wie die Maria des Genter Altars; über der Madonna des Kanzlers Rolin schwebt sie zu Häupten in den Händen des Engels. Einen Halsschmuck hat die Madonna niemals umgelegt, im Gegensatz zu weiblichen Heiligen wie der heiligen Barbara zu Antwerpen und der heiligen Katharina des Dresdener Altärchens.

II. DER MEISTER VON FLÉMALLE.

DEM Meister von Flémalle werden drei Madonnenbilder zugeschrieben: die Madonna im Städelschen Institut, die Madonna in Brüssel in der Galerie Somzée und die kleine Tafel in Petersburg. Alle drei zeigen die Madonna allein, ohne Stifter und Heilige oder Engel. Zwei der Gemälde, jenes in Brüssel und das in Petersburg gehören der Auffassung nach zueinander; für sich steht die Frankfurter Tafel.[1]

1. Die Madonna im Städelschen Institut.

Die Madonna ist hier stehend dargestellt, vor einem aus Brokatstoff gespannten Hintergrund. Den Boden bedeckt Rasen. Das Motiv der säugenden Madonna ist aufgenommen. Trotzdem bleibt die Beziehung zwischen Mutter und Kind äußerlicher als z. B. auf dem Bilde der Madonna am Brunnen von van Eyck, wo die Madonna das Kind nur an sich drückt, ohne es zu nähren. Der Meister von Flémalle läßt allein die Mutter das Kind anschauen; ihr Blick findet keine Erwiderung, sondern das Kind nimmt wohl die dargebotene Brust, hält sich auch mit den Händchen am Gewande der Mutter, wendet aber den Kopf so sehr von ihr ab, um aus dem Bilde herauszublicken, daß es fast unverständlich wird, wie es seine Nahrung noch aufnehmen kann. Der Charakter der feierlich repräsentierenden Darstellung bleibt gewahrt. Deshalb wird zwischen dem Kinde und den Andächtigen eine Verbindung herzustellen versucht, selbst mit Aufgabe der menschlich charakteristischen Haltung des Kindes.[2]

[1] v. Tschudi, Der Meister von Flémalle. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XIX, 1898.

[2] Schon die antike Kunst bietet ein Beispiel, das dem Unterschied zwischen der Eyckischen Madonna und jener des Meisters von Flémalle analog ist. Das Kind, das der Hermes des Praxiteles auf dem Arm hält, sitzt in unnatürlich aufrechter Haltung, damit es die Erscheinung des Gottes nicht beeinträchtige. Ein späterer Künstler, Lysipp, stellte das Kind in der natürlichen Haltung dar, als er den Satyr mit dem kleinen Dionysoskinde schuf, (München-Paris) unbekümmert um die verminderte Schönheit des Eindruckes.

Die Madonna des Meisters von Flémalle ist Eycks Täfelchen in Antwerpen gegenüber auch der Umgebung nach die altertümlichere. Eycks Muttergottes steht in einem bestimmten Raum; der Garten ist mit der Rasenbank, der Rosenhecke, dem Springbrunnen, dem Blumengrund knapp aber hinreichend charakterisiert. Beim Meister von Flémalle steht die Madonna wohl auch auf blumenbewachsenem Boden. Aber sonst sind alle Andeutungen eines Gartens verschwunden. Der Brokatvorhang hinter der Madonna ist glattgespannt ohne daß sein Vorhandensein irgendwie begründet würde, der Maler übernahm einfach den traditionellen Hintergrund der gotischen Heiligenbilder, den ideellen Raum ohne Begrenzung in die Tiefe und Höhe. Auch die Schweifung des Mantels, das gefältelte Kopftuch, das Röckchen des Kindes, der Heiligenschein, die schlanken gespreizten Finger der Mutter bezeugen die gotische Tradition, die van Eyck überwunden hatte.

Die alte Kunst wird aber in der Darstellung der Frankfurter Madonna noch einmal in aller Größe gestaltet. Die Madonna ist eine gewaltige Frau. Ihre Züge sind regelmäßiger als die der Eyckischen weiblichen Heiligen. In ihrer Körperbildung wird überall der Bau des Knochengerüstes deutlich, sowohl in dem schmalen, länglichen Kopf mit den feinen Wangen und der langgestreckten, vornehmen Nase, als auch an den Händen, am Halse. Van Eycks Kunst, den inneren Bau des Menschen in der äußeren Erscheinung erkennen zu lassen, ist nicht kleiner, tritt aber nicht so sehr in den Madonnengestalten hervor als in der Bildung männlicher Porträtfiguren wie des Kanonikus Pale, des Arnolfini.

2. Die Madonnen in der Sammlung Somzée in Brüssel und in der Ermitage zu St. Petersburg.

Die beiden andern Madonnenbilder des Meisters von Flémalle zeigen die Gottesmutter im Zimmer sitzend. Beide Male stellte der Künstler nur einen Zimmerausschnitt dar; auf der Brüsseler Tafel einen Teil der Wand mit Fenster und Kamin, beides nach oben vom Bildrand durchschnitten. Vor dem Fenster steht ein dreibeiniger Schemel, vor dem Kamin eine gotische Bank mit Gerät, zur Seite ein gotisches Schränkchen. Die Madonna sitzt nicht auf der Bank, wie es auf den ersten Blick scheint, sondern davor, auf einem durch den Mantel verdeckten Sitz. Hinter der Bank steht ein geflochtener Ofenschirm.

Auch van Eyck hat die Madonna ins Zimmer versetzt. (Madonna in Frankfurt.) Ob seine Darstellung früher oder später als die des Meisters von Flémalle ist, kann ohne beglaubigende Urkunden mit Sicherheit nicht behauptet werden. Ein Schüler Eycks war der Meister von Flémalle

sicher nicht, dazu sind reife Werke von ihm, wie die Gemälde in Frankfurt, allzu sehr von van Eycks Stil entfernt. Wohl aber mag er eine Beeinflussung durch den Zeitgenossen erfahren haben. Zwischen dem Gemälde in Frankfurt und jenem der Sammlung Somzée liegt die Wandlung des Meisters von der alten zur neuen Kunst. Er mag sie nach einem Vorbild vollzogen haben, und das konnte nur van Eyck sein. Innenräume zwar wurden schon vor Eyck in der niederländischen Malerei dargestellt, in den Miniaturen, z. B. in den Monatsbildern des très riche livre d'heures de Jean de France in Chantilly. Aber diese Darstellungen sind profan; erst Jan van Eyck versetzt die Madonna in eine scharf nach menschlicher Art charakterisierte Umgebung, am frühesten in der Verkündigungsszene des Genter Altars. Der Meister von Flémalle nimmt das Motiv so willig auf, daß er es erheblich fördert. Van Eyck hat niemals den Zwiespalt zwischen Umgebung und Gestalt überwunden. Seine Räumlichkeiten unterliegen stets einem andern Maßstabe als die Figuren darin. Er übernahm den verschiedenen Maßstab aus der gotischen Tradition. Die Kunst seiner Zeit diente dem religiösen Zwecke, darum war vor allem der dargestellte Inhalt wichtig. Die Umgebung hatte die Aufgabe, einmal den Vorgang zu lokalisieren, — und dazu genügten einige überkommene Typen, — dann das Bild abzuschließen. Auch für van Eyck schien ein allseitiger Schluß unumgänglich nötig zu sein.[1] Ein anderes Problem aber war ihm noch wichtiger: das Raumproblem. Bei der Darstellung der religiösen Szene mußten die Gestalten die Hauptsache bleiben. Um nun seinem Lieblingsproblem, dem räumlichen dennoch zu seinem Rechte zu verhelfen, schließt van Eyck den Kompromiß: er bildet die Gestalten groß, und malt um sie herum einen weitläufigen Raum in einem viel kleineren Maßstab. Seine Kunst, die alle Kompositions- und Farbenwerke in vollkommener Freiheit anzuwenden wußte, läßt schließlich allen Zwiespalt vergessen.[2]

[1] In der Lucca-Madonna gibt er einen Zimmerausschnitt. Aber die Ecke des Zimmers ist so eng nach rechts und links von Mauern umschlossen, daß der Charakter des Zimmers fast aufgehoben wird. In ihr kann niemand hausen, noch ist es deutlich, in welchem Zusammenhang sie zu dem übrigen Raum steht. Nach oben wird die Umschließung durch den Baldachin, nach unten durch den Teppich vollendet

In der Rolin-Madonna ist der Durchblick in die Ferne das Zusammengeschlossene, die Gestalten haben rahmende Funktion. Bei der Kirchenmadonna mußte der Schluß im zweiten, fehlenden Bilde erreicht werden.

[2] Sicherlich war der Kompromiß kein bewußter, sonst hätte van Eyck das Mißverhältnis nicht ruhig in Bildern bestehen lassen, in denen er Vollendetes geben wollte. Aber einmal fehlte den Heiligenbildern die Kontrolle durch die Wirklichkeit. Wenn auch van Eyck Körperbau, Bewegung, Falten auf dem lebenden Modell studiert haben mochte, so stellte er das Bild doch aus hier und da Gesehenem zusammen. Zum andern aber war er an das Mißverhältnis in den Maßstäben der Gestalten und des Raumes gewöhnt. Durch nichts beweist er schlagender seine Zugehörigkeit zur alten Kunst. In den Miniaturen lassen sich direkte Vorläufer finden, z. B. in den heures de Turin die Darstellung des in der Kirche thronenden Gottes, pl. XXXI (Heures de Turin, publication der Société de l'histoire de France et de l'école des Chartes, nicht im Handel erschienen, einiges veröffentlicht: Durrieu, Les débuts de Jan van Eyck, Gazette des beaux arts 1903.)

Diesem Beispiel folgt der Meister von Flémalle nicht. Er gibt der Madonna und ihrer Umgebung den gleichen Maßstab. Auch ihn hat das Raumproblem beschäftigt. Aber entweder gönnt er dem Raum den gebührenden Platz auf der Tafel und ordnet die Figuren ihm ein, wie in der Verkündigung (Sammlung der Gräfin von Mérode) der Darstellung der heiligen Barbara (Madrid) oder er beschneidet ihn rücksichtslos wie bei der Somzée-Madonna. Er ist darin kühner als Eyck, er wird für alle Zeiten bis in die neueste hinein vorbildlich. Und er ist ganz originell, weder die italienische noch die ober- oder niederdeutsche Kunst dachten in dieser frühen Zeit an ein ähnliches Wagnis wie die Darstellung eines Innenraumes durch so stark beschnittene Wände, stellten so starke Anforderungen an die Phantasie des Beschauers, das Fehlende zu ergänzen. Der alte Meister kam zu solcher Kühnheit, um wie im Bilde der Somzée-Madonna trotz der groß und deutlich gemalten Umgebung die Madonna als allein wichtig darzustellen. Sie sitzt in beherrschender Größe im Vordergrund. Das Motiv des Säugens ist wiederum aufgenommen. Aber es wird noch weniger als bei der Frankfurter Madonna durchgeführt, das Kind wendet sich von der Mutter ab, blickt aus dem Bilde heraus, macht sogar mit der linken Hand eine schnippende Bewegung. Durch die Wendung des Kindes wird die Beziehung zum Beschauer, zum Andächtigen, hergestellt. Damit ist die Geschlossenheit der Szene aufgehoben, dem Bilde den Charakter einer kirchlichen, repräsentierenden Darstellung gegeben.

In der Kleidung der Madonna folgt der Meister dem Beispiel der Kunst seiner Tage: Maria ist mit feierlicher Tracht angetan; sie sitzt im weiten Mantel, mit gelöstem Haar. Hinter ihrem Haupte steht der geflochtene Ofenschirm gleich einem Heiligenschein. Der Meister hat das Motiv nicht erfunden. Auf dem Widmungsblatte des très riche livre d'heures de Jean de France in Chantilly steht der Kopf des Herzogs vor einem fast gleichen Schirm. Hier dient der Schirm dazu, den Herzog vor seiner Umgebung auszuzeichnen. Beim Meister von Flémalle hat er heiligende Wirkung.

Die andere Darstellung der Madonna im Zimmer ist die kleine Tafel in Petersburg. Dieses Mal wird die Zimmerecke gegeben, das Fenster kommt ganz zu seinem Recht, das Kamin ist nicht in der Höhe sondern nach der Seite zu abgeschnitten. Die Madonna sitzt vor dem Kamin; den Sitz verdeckt der Mantel. Er liegt zurückgeschlagen auf dem Schoß der Madonna und zeigt sein Pelzfutter, soll dem Körper des Kindes als weiche Unterlage dienen. Das Motiv des Säugens ist fallen gelassen. Die Madonna erhebt die rechte Hand, das Kind wendet sich halb um und streckt beide Arme nach oben aus. Die Gebärde der Mutter ist so gedeutet

worden, als wollte sie das Kind züchtigen.[1] Solche Auffassung setzt aber ein so vollkommen aufgelöstes Ehrfurchtsgefühl voraus, daß sie nur dann angenommen werden kann, wenn sie allein möglich ist. Das ist aber so wenig der Fall, daß sie manchem Beschauer nie in den Sinn kommen möchte. Eine andere Deutung ergibt sich ganz ungezwungen: die Madonna sitzt dicht vor dem Kamin, dessen Feuer leicht lästig wird. Darum hat der Maler auf dem Brüsseler Bilde einen Schirm hinter die Madonna gestellt. Das Kind ist ausgekleidet, um die Wärme auf den Körper wirken zu lassen, damit es aber von der Hitze nicht zu scharf getroffen werde, streckt die Madonna die Rechte schützend aus.[2]

Die Madonna zeichnet nur noch das offne Haar unter dem Stirnband, der weite Mantel als die himmlische Mutter aus. Die archaische Erhabenheit der Frankfurter Maria fehlt ihr, ebenso wie die Wucht der Erscheinung an der Madonna in Brüssel. Die Petersburger Maria hat ihre Göttlichkeit so sehr abgelegt, daß eine burleske Auslegung ihrer Gebärde möglich war.

[1] Tschudi, op. cit.

[2] Patinir hat auf der Berliner Landschaft die Gestalt der Madonna übernommen. Auch hier kann die Gebärde als schützende gedeutet werden, die durch das daneben brennende Feuer ausdrücklich motiviert ist.

III. ROGIER VAN DER WEYDEN.

N Rogier van der Weyden heranzugehen ist schwierig. Die neuere Forschung hat ihn vernachlässigt; sein Name deckt mancherlei, wofür der Begriff fehlt.

1. Madonna in Wien und die Madonna in London.

Wohl mit Recht wird dem Künstler eine kleine Madonnendarstellung in Wien zugeschrieben.[1] Die Maria ist allein, ohne Stifter, Heilige oder Engel. Das Kind an der Brust haltend, hat sie sich von einer reich geschnitzten Bank erhoben und steht aufrecht vor einem Brokatvorhang, in einer Nische, die von gotischem Maßwerk eingefaßt und mit gotischen Figuren geschmückt ist. Die Figürchen bedeuten oben Gottvater, rechts Eva mit der Schlange, links Adam mit dem vertreibenden Engel. Durch sie wird dem Bilde kirchlicher repräsentativer Charakter gegeben: es soll den Sündenfall und die Erlösung versinnbildlichen, beide von Gottvater gewollt.

Mit solcher Auffassung knüpft Rogier an die alte Kunst an, in einer Art, die dem Stile der Madonna in Frankfurt des Flémaller Meisters ähnlich ist. In der Bildung der Einzelgestalt ist er Eyck verwandter. Die Madonna trägt die Krone auf dem Haupt; die Kleidung, das weite Gewand, der große Mantel, steht dem idealisierten Kostüm Eycks näher als dem durch Ober- und Unterärmel, durch Pelzbesatz und Pelzfutter genauer bezeichneten des Meisters von Flémalle; ebenso wie sich die Darstellung des Kindes der Auffassung Eycks anschließt. Das Kind schmiegt sich eng an die Mutter, wendet sich ihr ganz zu, blickt zu ihr auf, in ähnlich naher Vereinigung wie Mutter und Kind auf der Tafel Eycks in Antwerpen, der Madonna am Brunnen.

---

[1] L. Scheibler, Repertorium X, p. 291. v. Tschudi, Repertorium XVII, p. 289.

Aus fast der gleichen Stimmung ist die kleine Madonna in London, beim Lord Northbrook geschaffen.[1] Die Madonna sitzt in der vollständig nachgebildeten Nische einer gotischen Kirche, die an der Außenseite gedacht ist, dem Gras und den Blumen in den beiden Ecken zufolge. Ihr zu Häupten sind sechs Szenen aus dem Marienleben wie aus kleinen Steingruppen gebildet. Die Madonna ist in Tracht und Typus dieselbe Frau wie auf dem Wiener Täfelchen, aber das Kind ist altertümlicher, mit einem Röckchen bekleidet, gleich dem Kinde der Frankfurter Maria des Meisters von Flémalle. Doch eine Beziehung zwischen der Außenwelt und der heiligen Gruppe ist auch hier unterdrückt; Mutter und Kind bleiben ganz aufeinander beschränkt.

2. Die Madonna des Städelschen Instituts.

Trotz aller Verwandtschaft zur Kunst der großen Zeitgenossen blieben die beiden Madonnenbilder in Wien und in London ganz selbständig. Nicht so die Madonnendarstellung Rogiers im Städelschen Institut in Frankfurt. Sie war für die Medici bestimmt,[2] ist offenbar unter fremdem Einfluß vielleicht auf der italienischen Reise Rogiers gemalt worden.

Die Madonna steht auf einer Estrade, unter dem von Engeln zurückgeschlagenen Vorhang; zu Seiten auf den Stufen der Estrade reihen sich je zwei Heilige an. Diese Kompositionsart ist nicht einheimisch. Das Motiv des Kriegszeltes zwar ist niederländisch. In den Miniaturen, z. B. in den très riches heures de Chantilly und in den heures de Turin findet es sich. Die Darstellung des thronenden Gottes der heures de Turin[3] sieht wie eine Vorstufe zur Komposition der Medici-Madonna aus.

Doch die Abstammung dieses Motivs widerspricht einer Beeinflussung der Komposition durch italienische Kunst nicht. Der Vorhang des Kriegszeltes wird auch hier häufig verwertet. (Fra Angelico, Uffizien, Madonna, Benozzo Gozzoli, Berlin etc.) An rein italienische Formen aber erinnert die gemalte Leiste, die das Bild nach unten abschließt in ihrer Profilierung nach dem Stil der Frührenaissance. Vor allem ist die Auffassung des Gemäldes nur als Repräsentationsbild italienisch. Jede Beziehung zur profanen Welt ist ausgeschieden, das Stifterbild ist verschmäht wie jede Andeutung einer irdischen Umgebung. Sie wird aber nicht im Sinne des raumlosen gotischen Prinzips ersetzt, wie es in der Frankfurter Madonna des Meisters von Flémalle Anwendung findet, sondern durch den konstruierten Raum der Italiener, bei denen der Sinn für die Realität des Raumes gegenüber

---

[1] Passavant, Kunstreise I, p. 203. v. Tschudi, Repertorium XVI [illegible] p. [illegible]
[2] Crowe und Cavalcaselle, von Springer bearbeitet. Die altniederländische Malerei.
[3] Reproduziert Durrieu, op. cit., p. XIII.

der Vorliebe für feierliche Komposition zurücktritt. In der italienischen Kunst ist die Estrade sehr beliebt, die sich stufenweise nach oben verjüngt und so auf eine einfache Art eine starke Erhöhung der Mittelfigur und zugleich eine Vertiefung des Raumes bewirkt. Der Thronsessel der Madonnen Giottos bereitet sie vor (Krönungsbild, St. Croce) Fra Angelico wendet sie an (Krönung Mariae im Louvre, Madonna mit Engeln, Frankfurt, Städelsches Institut) u. a. m. bis herauf zu Fra Bartolommeo und Raphael.

Aber trotz des Nachgebens an die italienische Kunst in der äußeren Fassung des Bildes bleibt Rogier doch ein echter Niederländer. Zwar hat er die Verbindung der heiligen Gestalten mit der profanen Welt, die seine Landsleute gern herstellen, aufgehoben, ohne jedoch die Verknüpfung in der Art der Italiener durch Blick und Gebärde an ihre Stelle zu setzen. Jede der beiden Kunstrichtungen machte das Bild auf ihre Weise interessant. Indem Rogier beiden Arten aus dem Wege geht, hemmt er das Leben seines Kunstwerks. Die Engel haben nur dekorativen Zweck, den die Farblosigkeit ihrer Gestalten hervorhebt, anders als die freudigen kleinen Vorhangträger Eycks. Keine seelische Beziehung zwischen den Figuren wird angedeutet. Steif stehen sie nebeneinander. Johannis der Täufer weist wohl auf die Madonna oder auf das Jesuskind hin; aber seine Gebärde ist eine leere, traditionsmäßige. Die Madonna steht gerade, in feierlicher Ruhe, und blickt mit niedergeschlagenen Augen, ohne eine Miene zu verziehen, auf das Kind. Auch das Kind kümmert sich nicht um die Heiligen. Die Mittelgruppe könnte für sich bestehen ohne eine Ergänzung zu verlangen.

3. Madonna mit dem heiligen Lukas.

Ein drittes Madonnenbild wird auf Rogier zurückgeführt, die Darstellung der Maria, wie sie vom heiligen Lukas gemalt wird.[1] Die Tafel ist keine ganz selbständige Schöpfung, sondern von van Eycks Madonnenbild mit dem Kanzler Rolin beeinflußt. Der Unterschied des Formats bedeutet nichts; Rogier hat sein Bild nicht abgeschrieben, sondern abgeleitet. Wie van Eyck setzt er die Madonna in ein Gemach, dessen offene Vorderseite den Blick in einen durch eine Brustwehr begrenzten Grasgarten zieht. Zwei Personen stehen vor der Mauer und schauen in die Landschaft, ein sanft ansteigendes Gelände, durch das gerade auf den

---

[1] Früher (Crowe und Cavalcaselle, op. cit.) (Friedländer, die Brügger-Ausstellung) galt das Bild in München für echt. Zweifel an der Echtheit wurden allerdings laut (Voll, Süddeutsche Monatshefte 1906, Heft 3: Rogier von der Weyden). Von den andern Repliken in Petersburg, in der Sammlung Wilczek und in Boston ist die Echtheit für das Exemplar in Boston in Anspruch genommen worden: Rassegna d'arte 1905, William Rankin.

Söller zu ein Fluß strömt. Die Uebereinstimmung der beiden Tafeln äußert sich bis im Muster der Säulenkapitelle. Auch das Motiv des Fensters über dem Durchblick und dessen rechts daneben, ist von einem Bilde ins andere genommen, so verschieden die Ausführung sein mag.

Von van Eyck kam die Anregung zur Raumgestaltung, aber Rogiers Auffassung ist eine andere. Für van Eyck wird die Darstellung des Raumes fast zur Hauptsache. Die Landschaft ist auf das Subtilste ausgeführt; die Personen sind so sehr an die Seite gerückt, daß ihre Silhouette nirgends stören kann; der Wechsel zwischen Außen- und Innenlicht ist zum Ausdruck gebracht. Bei Rogier bleiben die Figuren das Wichtigste. Der Raum vorn ist gegen das Urbild verkürzt, die Personen sind näher an die Säulen herangerückt, der Grasgarten, die Landschaft vereinfacht. Solche Vereinfachung geschah gewiß bewußt. So reizvoll van Eycks Bild ist, so beweist es doch gerade durch die Fülle des Details den Zusammenhang mit der alten, der gotischen Kunst. Rogier will nicht mehr geben als die Motive anschaulich werden zu lassen. Damit nimmt er den Weg, den alle neuere Kunst gegangen ist. An Anmut steht seine Landschaft der Eyckischen nach; durch die allzu große Vereinfachung ist sogar ein Fehler in ihren Bau hineingekommen: van Eycks Söller liegt höher über dem Fluß; der Wasserspiegel wird aus einiger Entfernung gesehen, so daß es denkbar ist, daß der Fluß vor dem Söller ausweicht. Rogiers Söller ist links mit Mauerwerk verbunden, das zum Ufer hinabreicht. Damit ist die Entfernung zwischen Söller und Flußspiegel festgelegt. Der Fluß hat keinen Platz mehr zum Ausbiegen. Seine Darstellung ist nicht nach Beobachtung in der Natur gemalt, sondern als Motiv einem andern Bilde entnommen.

Rogier suchte die Vereinfachung weil ihm die Darstellung der Szene die Hauptsache war.

Das Motiv der säugenden Madonna ist aufgenommen, aber die Maria ist nicht wie die säugenden Mütter der andern Tafeln allein. Der heilige Lukas steht ihr gegenüber um sie zu malen. Das Bild wird durch solche Zusammenstellung nicht profan; der Heilige gehört der himmlischen Welt der Madonna an und eine uralte Tradition heiligte sein Tun. Immerhin wird aber durch die Darstellung einer komplizierten irdischen Tätigkeit die alte hoheitsvolle Auffassung der Madonnendarstellung erweicht, der Genreszene genähert. Auch ist die Beziehung zwischen Mutter und Kind unterbrochen; das Kind blickt den Heiligen an, als wüßte es, daß es gemalt wird. Dadurch wird die Gebärde der Mutter zur Stellung, die um des Gemaltwerdens willen gewählt wurde.

Die Darstellung muß berühmt gewesen sein; sie ist oft wiederholt worden und hat zu völlig neuen Bildungen geführt.[1]

4. Das Halbfigurenbild.

In vielen Galerien finden sich Tafeln altniederländischer Abstammung, auf denen die Madonna in halber Figur dargestellt ist. Einige, z. B. jene im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, weisen auf die Madonna des Lukasbildes zurück. Die Uebereinstimmung ist keine genaue, in der Haltung der Madonna wie des Kindes und im Kostüm sind Abweichungen. Trotzdem ist die Zusammengehörigkeit unverkennbar, bekundet sich im Typus der Madonna, in dem Kinderakt, in Kleinigkeiten, wie dem weißen Tuch über der Brust der Mutter, der Anordnung des Haares. Das Berliner Bild ist später gemalt als z. B. das Münchner Exemplar des Lukasbildes. Der Kinderakt ist weicher, mehr in Memlingischer Art; die Madonna hat den Strahlennimbus, den die frühe niederländische Kunst nicht anwendet.

Der Madonna in Berlin steht ein Bild der Antwerpner Galerie nahe. Kleine Unterschiede sind vorhanden, — der Apfel in der Hand des Kindes, Aenderungen im Kostüm, — das Motiv ist dasselbe. Aber der Kopf der Madonna neigt sich wieder nach rechts wie auf dem Bilde mit dem heiligen Lukas. Das gleiche ist der Fall auf einer Tafel in Brüssel, Sammlung Matthys. Der Körper des Kindes ist hier im Gegensinn gegeben, aber nicht etwa nach einem Holzschnitt, Madonna und Kind sind sinngemäß nach der andern Richtung orientiert.

Alle diese Darstellungen zeigen die Abstammung von Rogier und seiner Schule. Aber auch Bilder anderer Meister nehmen das Motiv auf. In der Sammlung Traumann zu Madrid befindet sich eins, das Gerhard David zugeschrieben wird.[2] Ein anderes ist vom Meister der Ursulalegende.[3] (Aachen, Süermondt-Museum.) Beide Bilder stimmen in Haltung und Motiv überein, sind aber kaum voneinander kopiert. Die Madonna des Meisters der Ursulalegende ist die altertümlichere. Von ihm wird Gerard nicht kopiert haben, dazu ist er nicht bedeutend genug. Beide Bilder mochten das gemeinsame Vorbild der Rogierschen Darstellung benützen.

Auch eine Halbfigurenmadonna des Städelschen Instituts steht im Zusammenhange der von Rogier abgeleiteten Bildungen. (Zeichnung in Dresden.) Die Maria gleicht den Madonnen der andern Bilder, aber das Kind geht auf eine andere Erfindung zurück. Dem Kinde der Somzée-

---

[1] Friedländer, die Meisterwerke der Brügger-Ausstellung, p. 21.
[2] Bodenhausen, Gerhard David und seine Schule.
[3] Friedländer, op. cit.

Madonna des Meisters von Flémalle ähnlich wendet es sich aus dem Bilde heraus.

Keines dieser Werke, die auf Rogier hinweisen, ist als das Original in Anspruch zu nehmen. Die Annahme ist nicht unberechtigt, das Halbfigurenbild auf Rogier zurückzuführen, dessen Original Aufsehen erregte, aber verloren ging. Dem Bilde der Lukasmadonna muß es verwandt gewesen sein.

Im Halbfigurenbild soll das Porträt der Madonna gegeben werden, nach der Weise weltlicher Personendarstellung. Alles Unwesentliche wird weggelassen. Die Büste der Madonna, die Hände, das Kind bleiben. Das Kind sitzt zumeist auf einem Kissen. Aber es bleibt undeutlich, wo dieses Kissen liegt. Das Motiv der Brüstung taucht erst später auf, wahrscheinlich unter venezianischem Einfluß. Die Gestalt der Madonna wird eng vom Rahmen begrenzt. Auf Tafeln wie der Berliner ist die umschließende Leiste sogar um die Darstellung gemalt. In den frühen Darstellungen steht der Kopf der Madonna, analog menschlichen Porträts, vor einem neutralen Hintergrund, höchstens, daß der Stoff eines Vorhangs angedeutet ist. (Frankfurt, Städelsches Institut), oder daß eine Iris die Ecke neben der Madonna belebt. (Berlin.)

Die Anregung zu solcher porträtmäßigen Darstellung der Madonna mochte die italienische Kunst geben, die schon in alter Zeit Brustbilder der Madonna kannte. (Mosaik in St. Maria Maggiore in Rom — Fresko in der Oberkirche zu Assissi — Schule Cimabues, London, National-Gallerie — Upolino da Siena: Florenz, St. Croce). Die Beziehungen der alt-niederländischen zur italienischen Kunst waren eng.[1] Rogier selbst war 1450 in Italien. Auf ihn geht die Darstellung der Madonna in halber Figur zurück. Eine Vermittlung italienischer Einflüsse auf die niederländische Kunst durch ihn ist wahrscheinlich.

Das Halbfigurenbild war durch das Format geeignet der häuslichen Andacht zu dienen. Deshalb wählt der Maler auch gern das Motiv der säugenden Madonna, durch das er das Gnadenbild dem menschlichen Empfinden nähert.

[1] Durrieu, op. cit.

IV. HALBFIGURENBILDER, DEM HUGO VAN DER GOES ZUGESCHRIEBEN.

DER großen Zahl der Halbfigurenbilder, die von Rogier abgeleitet werden, steht eine Gruppe selbständiger Gestaltungen gegenüber. Sie sind schwer einzureihen, bezeugen aber in ihrer starken Eigenart einen bedeutenden Meister.

1. Die Madonna im Städelschen Institut.

In Frankfurt, im Städelschen Institut, findet sich ein kleines Triptychon, die Madonna mit den Stiftern. Die Stifterbildnisse weisen in Stil und Kostüm in spätere Zeiten; das Mittelbild aber deutet auf Hugo van der Goes, sowohl in der bleichen Färbung wie in der Formengebung, der fast überstarken Hervorhebung des Knochenbaues.

Die Darstellung ist ganz selbständig. Die Madonna steht ruhig und gerade. Sie ist weiter sichtbar als die Madonna der Rogierschen Halbfigurenbilder, bis über die Hüften. Mit niedergeschlagenen Augen blickt sie vor sich hin. Ihre schmalen feinen Hände halten ruhig das Kind. Dieses setzt sich in eine auffallende, direkte Beziehung zum Beschauer, indem es aus dem Bilde herausblickt und eine Nelke mit einer Gebärde emporhebt, als wollte es sie dem Beschauer zuwerfen. Diese Gebärde wirkt fast befremdlich im Gegensatz zu der altertümlichen Haltung der Madonna, steht aber im Zusammenhange mit der Besonderheit, daß dieses Kind älter ist als die Kinder der niederländischen Madonnen sonst, schon ein magrer Junge, der allein laufen, sich bewegen kann, und dessen Stellung auf dem Arm der Mutter wenig natürlich ist.

2. Die Madonna in Kassel.

Ein anderes kleines Bild, in der Gemälde-Galerie zu Kassel, das ebenfalls Goes zugeschrieben wird,[1] kommt der Rogierschen Darstellung näher, ohne von ihr abgeleitet zu sein. Die Madonna sitzt, bis über die Knie sichtbar, vor einer Brüstung; den Hintergrund bildet eine Landschaft.[2] Die Maria hüllt das Kind sorglich in ihren Mantel ein, während sie es säugt. Beide, Mutter und Kind sind der Außenwelt uneingedenk. Die Madonna hat die Augen niedergeschlagen, das Kind schaut wie gedankenlos vor sich hin, nur mit der Aufnahme seiner Nahrung beschäftigt.

3. Madonna in Venedig, Sammlung Layard.

Ebenfalls auf den Namen Goes wird ein kleines Bild der Sammlung Layard in Venedig getauft.[3] Das Bild ist sehr schön. Die Madonna ist mit dem Kinde dem Raum in vollkommener Weise eingefügt. Die Haltung des Kindes, der scharfe Winkel, den Körper und Beine bilden, erinnert an das kleine Bild in Frankfurt. Auffallend ist der Nimbus um das Haupt der Madonna; die Strahlenglorie hinter dem Kopf des Kindes.

Die Madonna blickt vor sich hin, mit einer Miene, die ein reiches Empfindungsleben andeutet, das sich aber nicht äußern, ja kaum bis zur Bewußtseinsschwelle steigen kann. Das Kind schaut aus dem Bilde heraus, aber nicht auf den Beschauer; sondern es blickt ins Leere mit einem fast unirdischen Ausdruck in den durchsichtigen Augen. Seine Hände spielen mit einer langen Kette, doch die Bewegung ist unbewußt. Das Kind sitzt da, als wäre es in seinen Bewegungen, seinem Denken und Empfinden gehemmt, das Gefäß dunkler Gefühle, die sich aus einer andern Welt zu ihm herabsenken.

4. Madonna in Florenz, Nationalmuseum.

Wiederum Goes wird ein Bild im Bargello genannt.[4] Es ist ein Kunstwerk von feiner Stimmung, ob es nun seinen Namen zu recht trägt oder nicht. Die Anordnung des Bildes ist eine ähnliche wie auf der Tafel in Venedig; Mutter und Kind streben einander entgegen. Aber hier wird die Vereinigung eine vollkommene; die Mutter drückt das Kind an sich, während es seine beiden Arme um ihren Hals schlingt und ihren Mund küßt.

---

[1] Friedländer, Hugo v. d. Goes, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXV. 1904.

[2] Wenn die Zuschreibung zu recht besteht, so wäre hier das früheste Beispiel eines solchen Hintergrunds bei Halbfigurenbildern, ebenso wie des Motives der Brüstung.

[3] Kämmerer, Memling (bei Knackfuß) gliedert das Bild der Richtung Memlings ein.

[4] Kämmerer, op. cit., gibt es der Schule Memlings.

Das Motiv des Kusses ist später von Massys aufgenommen worden. Aber dessen Bilder erhalten einen repräsentierenden Charakter, so daß die Bezeugung des zärtlichen Gefühls nicht in reiner Natürlichkeit wirkt.

Für die Zuschreibung aller dieser Bilder an Goes mag unter anderm auch dieser Grund maßgebend gewesen sein: Goes zeigt sich in seinen anerkannten Werken als ein schwerblütiger Künstler. Aus den Mienen seiner Gestalten spricht keine Daseinsfreude, sondern die ernste Mühe, sich in einem dunklen Leben zurechtzufinden. Seine heiligen Frauen sind nicht so anmutig wie Eycks oder Rogiers Gestalten, noch so unbefangen einem Gefühl hingegeben wie die des Meisters von Flémalle. Auf dem Antlitz der Madonna des Portinari-Altars steht neben der Ehrfurcht vor dem Kinde auch die Sorge eingezeichnet.

Solchen trauernden Ausdruck zeigen drei der erwähnten Bilder; die Madonna im Städelschen Institut ebenso wie die des Museums in Kassel sinnt bedrückt vor sich hin; jene der Sammlung Layard verliert sich in weltabgewandter Empfindung. Dem Bilde im Bargello fehlt solcher Ausdruck, es steht Goes aber auch am fernsten.

Die Auffassung des Künstlers von der Madonna war eine sehr innerliche. Er begnügte sich nicht damit, weder die Gnadenspenderin noch die zärtliche Mutter darzustellen, sondern gab ihren Zügen eine Nachdenklichkeit, als stünde schon das Leiden der Zukunft vor ihrer Seele.

V. MEMLING.

ROGIERS Schüler, Memling, hat eine ansehnliche Zahl von Madonnenbildern hinterlassen. Er ist kein genialer Erfinder; seine Bilder stehen einander sehr nahe. Aber er ist ein geschmackvoller und liebenswürdiger Künstler mit feinem Sinn für zarte Werte. Die altniederländische Kunst verdankt ihm keine großen Neuerungen, wohl aber die Einführung lieblicher Motive aus benachbarten Kunstgebieten und die Ausgestaltung der überkommenen.

Memlings Talent ist vor allem ein episches. Wo er erzählen darf, wie im Bilde der Pinakothek zu München, den sogenannten sieben Freuden Mariae, da fällt ihm vielerlei Reizvolles ein. Für die Madonnendarstellung, die Konzentration verlangt, findet er feine Lösungen, im Gegensatz zu den älteren Meistern aber nur geringfügig voneinander abweichende.

1. Die Madonna mit Stiftern, Heiligen und Engeln.

Gleich den großen Vorgängern stellt er die Madonna gern in der Umgebung heiliger Gestalten dar. Vor allem knüpft er im Kompositionsschema an van Eyck an, insbesondere an das Bild des Kanonikus Pale. Van Eyck wählte den Halbkreis als Grundlage der Gruppierung. Von ihm geht Memling aus, hebt aber nicht wie der Vorgänger die Madonna durch eine erhöhte Stellung aus ihrer Umgebung, sondern läßt ihren Sitz auf gleichem Boden mit den Begleitern und sucht die Auszeichnung der Madonna durch eine niedrigere Stellung ihrer Umgebung im Sitzen oder Kauern herzustellen. Auch die van Eyckischen Standfiguren nimmt er auf, rückt sie aber an die Außenseite des Halbkreises. Dadurch werden die Diagonalen zu bestimmenden Linien, in deren Kreuzungspunkt die Madonna ihren Sitz hat. Es entsteht sogar eine zwiefache Kreuzung, einmal in der Grundfläche, ein anderes Mal im Aufriß des Bildes.

Mit der Darstellung van Eycks verglichen ist Memlings Auffassung bei weitem weniger feierlich. Seine Gestalten sind an sich nicht bewegter als die Jans, aber ohne daß solche Regungslosigkeit ein gleich starkes Innenleben bände: die schlanken Formen, die zarten Gesichter, die leisen Bewegungen bezeugen nur sanfte geistige Regungen. Die Madonna verharrt in vornehmer Zurückhaltung; sie ist aber nicht mehr die Königin, die ihre Vasallen in feierlicher Audienz empfängt, sondern eine Fürstin, die ihren Hofstaat zum täglichen freundlichen Verkehr um sich versammelt. Oefters gibt sie sich einer alltäglichen Beschäftigung hin; sie liest. (Bild in Chatsworth; Floreinsaltar in Paris) das Kind auf ihrem Schoße wird lebhaft bewegt; es segnet die Nahenden (Chatsworth, Floreinsaltar) es steckt der heiligen Katharina den Ring an, legt eine Hand auf das Buch der Mutter. Die Madonna aber bleibt in aufrechter Haltung mit gesenkten Augen, kaum daß sie leicht das Haupt neigt, (Madonna der Spitalbrüder zu Brügge) als ginge sie die Szene nichts an, als wäre sie nur als Trägerin für das Kind wichtig.

Schon van Eyck hatte in der Darstellung des Dresdener Altärchens den Kreis um die Madonna gelöst, indem er die Heiligen in das Seitenschiff der Kirche verwies und die heilige Katharina lesend darstellte. Memling zieht die Umgebung wieder enger um die Madonna, lockert aber die innere Konzentration; die heilige Barbara (Spitalbrüderaltar zu Brügge) gibt sich an der Seite der Madonna ihrer Lektüre hin. Eine neue Form für die heilige Versammlung bildet sich: die Begleiter der Madonna kommen zum Gespräch zueinander, zur santa conversazione. Memling hat das Motiv nicht erfunden. In der benachbarten, der Kölnischen Kunst, taucht es schon sehr frühe auf. Die mittlere Tafel eines Altärchens beim Konsul Weber in Hamburg aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt Maria in der Glorie, ihr zu Füßen knieen und sitzen sechs Heilige, die alle in eine deutliche Beziehung zueinander gesetzt sind, als sprächen oder lauschten sie. Das Berliner Museum bewahrt ein anderes Altärchen aus derselben Zeit (Nr. 1238). Die Mitteltafel sieht wie eine Vorstufe zu Memlings Madonna im Grünen aus: um die Maria gruppiert sich im Kreise sitzend das Gefolge der weiblichen Heiligen. Auch die Verbindung zwischen dem Kinde und der Umgebung ist in ähnlicher Weise wie auf dem Pariser Bildchen hergestellt, durch Darreichung des Blumenkörbchens der heiligen Dorothea, entsprechend der andern Tafel, wo die heilige Katharina den Ring empfängt.

Auf dem Bilde zu Chatsworth wie auf dem des Floreins zu Paris treten Engel unter die Heiligen und Stifter, halberwachsene jugendliche Gestalten, in weiten Gewändern, mit großen Flügeln, im Typus den Engeln

Rogiers auf dem Verkündigungsbilde zu München verwandt. Sie knieen zur Seite der Madonna und unterhalten Mutter und Kind durch Musik oder reichen dem Kinde eine Frucht dar. Auf andern Tafeln (Madonna im Grünen, Louvre, Spitalbrüderaltar Brügge) bleiben sie schwebend in der Luft, in der herkömmlichen Weise (z. B. schon bei van Eyck, Rolin-Madonna.)

Engel spielen auch bei van Eyck eine bedeutende Rolle. Aber neben der thronenden Madonna bleiben sie in untergeordneter Stellung. (Kirchenmadonna, — Brunnenmadonna.) Auch treten sie nicht zwischen Heiligen und Stiftern diesen gleichberechtigt auf. In der italienischen Kunst werden sie von Anfang an in großer Zahl der thronenden Madonna beigegeben. (Mosaik: Rom, St. Maria in Domnica.) Cimabue, Duccio, Giotto nehmen das Motiv auf. So wie die Niederländer es aber einführen, ward es nicht von den Italienern, sondern wiederum von den Kölnern entwickelt. Hier finden sich die Engel als Putten (Köln, Museum, Nr. 64) neben der Madonna im Garten (ebenso: München, Pinakothek Nr. 2) und als jugendliche Gestalten, denen Memlings ähnlich, in die Gesellschaft der Heiligen eingestellt. (München, Pinakothek Nr. 2.)

Gleich van Eyck setzt Memling seine Madonna gern in eine feierliche Umgebung. Doch wählt er keine Kirche, wenigstens keine der Wirklichkeit nachgebildete, sondern zumeist eine phantastische Halle. Und während er sich in Auffassung und Komposition gern an die alte Kunst anschließt, so reizt ihn in der Architektur das Neue. Zu einem reinen Stil kommt er in der Bildung seiner Baulichkeiten allerdings nicht. Neben den neuen stehen alte Motive, aber die neuen am augenfälligen Platz. Das Dach der Halle, unter der die Madonna sitzt, wird von Renaissancesäulen getragen, nur selten (Spitalbrüderaltar) mischen sich gotische Pfeilerbündel dazwischen. Der offene Raum zwischen den Säulen zieht den Blick zumeist auf eine abwechslungsreiche, liebliche Landschaft, aber auch in einen Hof mit Formen der Frührenaissance. (Floreinsaltar.) Der Brokatvorhang hinter der Madonna wie der Teppich zu ihren Füßen war schon von Eyck angewendet worden.

In der Bildung der architekturalen Umgebung entwickelt Memling gegebene Motive der altniederländischen Kunst durch Anwendung neuer Formen; eine ganz neue Darstellung wird aber von ihm eingeführt, als er die Madonna im Garten sitzend malt. Auch van Eyck stellte die Madonna ins Freie, doch seine Andeutungen des Gartens blieben spärlich. (Brunnenmadonna.) Immerhin hat Memling dieses Bildchen wohl gekannt. Vollendet boten ihm sein Motiv aber erst dieselben Kölner Bilder, denen er die Gestalten der Engel entnahm: das Webersche Flügelaltärchen gibt

eine Andeutung eines blumenbestickten Hügels, das Bild in Berlin stellt ausführlich den Garten dar, desgleichen ein anderes zu Frankfurt, historisches Museum, und die Bilder aus Stephan Lochners Anbetung zu Köln (Nr. 64) und München (Nr. 5).

2. Die Madonna mit wenigen Gestalten oder allein.

Neben den großen und kleinen Tafeln Memlings, die um die Madonna eine größere Gesellschaft schließen, stehen eine Anzahl kleinerer, die die Maria mit dem Kinde allein oder nur mit wenigen Gestalten, Engeln oder Stiftern, zeigen. Diese Bilder sind fast alle aus dem Kompositionsschema der großen Tafeln heraus entwickelt, so daß sie wie Ausschnitte erscheinen, die aber in feiner Weise abgeschlossen und oft durch einen Bogen gerahmt sind. Das Madonnenbild des Ursulaschreines schließt ein gotischer Spitzbogen ab; auf andern Tafeln (Wien, K. K. Gemäldegalerie. — Wörlitz Uffizien) bildet ein Renaissancebogen die Rahmung, die oben dicke Fruchtkränze verzieren, von kleinen Putten gehalten. An diese Ornamentfiguren heftet sich Memlings Phantasie, läßt sie zu mutwilligen, lebendigen, kleinen Kranzträgern werden. (Wien, K. K. Gemäldegalerie. — Florenz.)

Unbefangen ist auch in diesen Umrahmungen Altes mit Neuem gemischt. Auf drei Madonnendarstellungen wiederholt sich das Motiv der flankierenden Säule fast ganz gleich: (Wien, K. K. Galerie, Uffizien, Wörlitz). Aber die Säulen in Wörlitz tragen gotische Bekrönung. Die Säulen des Wiener Bildes sind schon komplizierter: auf einem dicken erhebt sich ein dünnerer Schaft: Putten umdrängen den dünneren, aber gotische Figuren krönen ihn. Auf der dritten Darstellung sind die gotischen Statuetten ganz durch Renaissancefigürchen ersetzt worden.

Andere Bilder zeigen die Umrahmung durch Bogen und Säule nicht (London, Nationalgalerie). Eines, (Wien, Liechtensteingalerie) gibt einen Innenraum. Diese Zimmerecke hat nicht den Reiz Eyckischer Kunst; vor allem fehlt das Gerät, bildet aber immerhin durch den Versuch eine Häuslichkeit anzudeuten eine wohltuende Ausnahme.

Auf den großen Kompositionen war die Madonna sitzend dargestellt. Die meisten der kleinen bringen darin keine Aenderung, auch nicht in der Verwendung der Begleitfiguren. Ein oder zwei Engel stehen neben der Mutter Gottes, musizierend oder eine Frucht anbietend (Uffizien, Wien, K. K. Gemäldegalerie, Wörlitz, London). Ihnen gegenüber knieen die Stifter, von Heiligen empfohlen (London, Nationalgalerie) oder allein (Wien, K. K. Gemäldegalerie). Den vielen Bildern mit der sitzenden Madonna stehen einige gegenüber, in denen sie sich erhoben hat (Madonna des Ursalaschreins), auf dem Wiener (Galerie Liechtenstein) hält sie im

Schreiten inne, um sich dem eben eintretenden Joseph zuzuwenden, der den niederknieenden Stifter empfehlen will. Ganz ähnlich, nur daß bei der Standfigur die Wendung aufgegeben ist, wird die Gestalt der Maria als Steinfigur auf der Außenseite des Altars von Danzig gebildet.

3. Das Halbfigurenbild.

Die Erscheinung der Madonna wird noch mehr beschränkt, zum Halbfigurenbild abgeschnitten, als ob ihr Oberkörper von engem Rahmen eingeschlossen und über ihre Knie ein Tisch gestellt wäre, auf dem das Kind sitzt. Der Versuch, ein Zimmerinneres anzudeuten (Madonna Nieuvenhoven, Brügge) bleibt im Ansatz stecken, die Wand ist nur Hintergrund.

Memlings subtile Kunst läßt das Halbfigurenbild reizvoller als die große Darstellung erscheinen. Die Lieblichkeit seiner Madonna kommt im engen Gehäuse zur Geltung. Abwechslungsreich sind auch diese Kompositionen nicht. Zumeist steht die Madonna in frontaler Stellung, ruhig vor sich niederblickend, während sie das Kind lose mit einer Hand hält und ihm mit der andern einen Apfel anbietet.

4. Typus und Tracht.

Der Typus der Maria verändert sich nicht. Er ist von Rogier übernommen worden, zeigt die fast gleichen schmalen Köpfe mit hohen Stirnen, zierlich geschwungenen Augenbrauen, langer Nase, dem zart geschlossenen Mund und kleinem rundem Kinn. Wie bei Rogier ist die Madonna eine sanfte Frau. Gleich der Maria des Medici-Bildes versinkt sie in stille Teilnahmlosigkeit, ein geringes Neigen des Hauptes ist das höchste Maß ihrer Bewegung.

Das Kind ist lebhafter, liebenswürdiger als ein Eyckisches, weicher, kindlicher als Rogiers. Es spendet nicht mehr Segen, indem es ernsthaft auf die Stifter herabschaut, sondern greift vergnügt nach dem Apfel des Engelfreundes oder tändelt mit den Blättern des Buches auf dem Schoß der Mutter. Die Gebärde des Segnens wird angedeutet (Chatsworth, Floreinsaltar) aber nur bei der Madonna der Liechtensteingalerie erscheint sie ernst gemeint.

So wie sich selbst, so bleibt die Maria auch ihrer Umgebung getreu. Wo Stifter dargestellt werden, liegt es in der Natur der Sache, daß die Erscheinung wechselt, ebenso wie die Schutzpatrone. Zu der frei gewählten Umgebung durch die Heiligen aber zieht Memling gern dieselben Gestalten heran. Z. B. kehrt die heilige Katharina auf allen Bildern wieder, auf denen weibliche Heilige der Madonna gesellt werden. (Chatsworth, — Madonna im Grünen, Louvre — Spitalbrüderaltar in Brügge.)

Die Haltung der Heiligen und Stifter ist wenig differenziert. Eine freundliche Stimmung kommt am deutlichsten in der Umgebung der Madonna im Grünen zur Geltung, sonst zeigen die Gefährten der Mutter Gottes nicht selten eine fast steife Ruhe. Sie sind andächtig, aber ihre Andacht deckt kein scharfes Denken noch heftiges Empfinden. Bewegter sind Kinder und Engel. Den Engeln steht das Vergnügen auf den lächelnden Gesichtern, dem Kinde dienen zu dürfen; die Kinder der Floreinstafel recken sich auf den Zehen empor und sperren die Augen auf, um zu sehen, was da vorn vor sich geht.

Auch in den Kostümen kehrt die Gleichförmigkeit der Typen wieder. Memling hat eine Vorliebe für zierliche und kostbare Tracht. Aber eine große Mannigfaltigkeit zeigt die Garderobe der heiligen Frauen nicht. Die Modanna selbst trägt nur schlichte Gewänder. Sie hat zwei Kostüme: ein weites Gewand mit spitzem Ausschnitt, der durch ein feines Börtchen begrenzt und mit einem Latz geschlossen wird. Dazu trägt sie einen Mantel lose um die Schultern. Das Haar fällt zierlich gescheitelt und sanft gewellt auf die Schultern. Manchmal hält es ein Stirnreif, (London, Nationalgalerie — Brügge Madonna Nieuvenhoven — etc.) niemals eine Krone. Das zweite Gewand ist noch einfacher: ein loses Kleid mit eingereihtem rundem Ausschnitt. — Selten ist der Umriß des Kopfes durch einen Schleier verhüllt.

Die heiligen Hofdamen sind eleganter. Am beliebtesten ist der zwiefach zusammengesetzte Ueberwurf, wie ihn die heilige Ursula trägt. (Katharina-Chatsworth, Louvre-Brügge) oder das hochgegürtete Kleid mit den Schulterblenden (Stifterin-Chatsworth; Barbara-Louvre). Brokat wird gern verwendet, und zwar zum Baldachin, zu Gewändern, Kissen fast ausschließlich ein Muster, das des Granatapfels.

VI. GERARD DAVID.

GERARD David ist in entschiedenerem Maße als sein Lehrer Memling ein Meister der Uebergangszeit. In seinen Madonnenbildern wird noch einmal die Würde des alten Stils mächtig, aber zugleich beweisen die Anzeichen von Erstarrung, daß die alte Art nicht mehr lebensfähig ist. David hat solches Abwelken gespürt, und war elastisch genug, das neue Empfinden gestalten zu wollen.

1. Madonna mit Heiligen und Stiftern.

A) Madonna in London, Nationalgalerie.

Für seine großen Madonnendarstellungen wählt er die Form des repräsentierenden Bildes, die von den Vorgängern ausgebildet war. Eine Tafel der Londoner Nationalgalerie zeigt die Madonna in der Gesellschaft heiliger Frauen und des Stifters. Die Komposition nimmt Memlings Schema auf, den Baldachin über der Madonna, die Säulen zur Seite, den Halbkreis der Umgebung. Auch die Haltung des Kindes, geschweige denn die der Madonna ist Memling entlehnt.

Aber die Szene ist den Bildern des Lehrers gegenüber geschlossener. Der überflüssige Raum über den Figuren bleibt fort. Die Komposition wird durch das helle Kleinod zu Häupten der Madonna nochmals zusammengezogen. Auch diese Darstellung gibt den Ausblick in die Welt. Aber die heilige Versammlung ist durch eine doppelte Umfassung durch den Zaun zwischen dem Thron und die Mauern um den Garten isoliert.

Die Auffassung scheint mit der Memlingischen übereinzustimmen. In pflanzenhafter Ruhe träumen die Gestalten vor sich hin. Doch so teilnahmlos wie die Vorbilder sehen sie nicht aus, außerdem ist der Versuch unternommen, eine innerliche Verbindung der Versammelten zu zeigen. Die Madonna zwar verrät in ihrer Miene keinerlei Anteil; mit vollkom-

mener Gelassenheit faltet sie die Hände um den Leib des Kindes; dagegen sind die drei Heiligen neben ihr in Beziehung zu dem Vorgang gesetzt. Die heilige Katharina empfängt den Ring; die heilige Magdalena macht ihre Nachbarin durch eine Handbewegung aufmerksam, daß sich etwas Bedeutsames vollzieht, und die heilige Barbara erhebt auf diese Gebärde hin die Augen von ihrem Buch. Die Bewegung ist sehr zaghaft. Der Maler ist noch so sehr an die Vorstellung gebunden, daß Heiligen göttliche Ruhe gezieme, daß er nicht einmal klar angibt, worauf sich die Aufmerksamkeit zu richten hat. Es bleibt undeutlich, ob die beiden Heiligen auf die Verlobungsszene oder auf den Stifter schauen.

Memling füllt den Raum vor der Madonna wie van Eyck durch einen türkischen Teppich aus. Gerard David aber legt allerlei Gerät zu den Füßen des Stifters hin und setzt ein Windspiel daneben. Schon die alte Kunst führte den Hund in das Heiligenbild ein, aber nur neben profanen Gestalten, z. B. in Passionsszenen. Hier wird das Tier, wohl ein Abbild vom Lieblingshund des Stifters, in den heiligsten Kreis hinein aufgenommen.

B) Madonna zu Rouen, Museum.

Im Madonnenbild von 1509 (Museum zu Rouen) hat sich der Maler von seinem Meister frei gemacht. Er verzichtet auf jede Darstellung des Raumes; die Architektur ist verschwunden. Innerhalb des auffallenden Formates 1 : 2 ist die Komposition sehr streng.

David geht von der alten Form des Halbkreises aus. Aber er führt ihn hinter der Madonna herum. Die zwei stehenden Engel gliedern ihn. Ihre inneren Flügel dienen der Madonna als wirksame Umrahmung und Sonderung, so daß ihre Gestalt wie eine Pyramide in der Mitte ragt; die äußeren fassen die übrige Gruppe zusammen: das Auge des Betrachters verlängert die Grenzlinien der Gruppe bis zum Ende der ausgebreiteten Flügel.

Der Halbkreis und die zentrale Pyramide würden klarer zum Ausdruck kommen, wenn ihre Spitze nicht von zwei Horizontalen durchschnitten würde. Augenscheinlich hatte der Maler den Auftrag eine bestimmte Anzahl Figuren auf dem Bilde anzubringen. Er entledigte sich seiner in einer Art, die seine Verlegenheit beweist, drückte die Köpfe in die Lücken der Komposition. Durch diese Füllung entstehen zwei horizontale Reihen von Köpfen, die dem Bilde ein schematisches Aussehen geben.

Auch die Formengebung der Figuren ist selbständiger geworden. Die Gestalten werden schwerer. Die Madonna ist eine stark gebaute Frau,

deren monumentale Ruhe nicht mehr als der Ausdruck eines wenig entwickelten Innenlebens, sondern als das Zeugnis einer gesammelten Kraft erscheint. Daß die linke Hand erhoben ist, um die Traube des Kindes festzuhalten, hebt die Ruhe nicht auf, indem die andere Hand der Madonna in der gleichen Höhe und fast entsprechender Richtung das Kind umfaßt. Das Gesetz der Frontalität findet seine strenge Bestätigung.

Musizierende Engel als Begleiter der Madonna kannte David von Memling her. Doch dort haben sie stets eine bewegte Geste, beugen das Knie, strecken lächelnd dem Kinde die Hand hin. Hier verraten sie keinen Anteil, erfüllen ihr Amt, die Madonna durch Musik zu erfreuen, mit unbewegtem Ernst.

Von den Gruppen der Heiligen ist die rechte teilnahmlos. Aber die Gleichgültigkeit ist motiviert; die heiligen Frauen lesen. Die eine ist völlig in ihre Lektüre versunken; die andere schaut vor sich hin, als bedächte sie das Gelesene. Die Gruppe der andern Seite bezeugt Anteil, und zwar in der Art des Londoner Bildes; die heilige Agnes unterbricht die heilige Katharina durch eine Handbewegung im Lesen, und die Gefährtin folgt dem Wink. Diesmal blickt sie deutlich zur Madonna hinüber.

Die füllenden Köpfe haben mit der Handlung nichts zu tun. Sie tragen Porträtcharakter. Die Teilnahmlosigkeit ihrer Miene wäre an sich noch kein Zeugnis dafür; die Stifterfiguren der älteren Meister sehen auch gleichgültig aus ohne doch Porträts im eigentlichen Sinne zu sein. Der Stifter will seine Gestalt in die Nähe der Heiligen gerückt wissen. Der Porträtierte will der Mit- und Nachwelt zeigen, wie er aussieht. Deshalb muß er sich in Verbindung zur Außenwelt setzen. Wird sein Kopf allein dargestellt, so ist die Verbindung auf die einfachste Art erreicht. Wird der Porträtierte zum Teilnehmer eines Vorgangs, so muß der porträthafte Charakter hervorgehoben werden.

Auf Davids Tafel sind die Züge der Porträtierten wenig individualisiert. Ueberall kehrt das Oval mit dem starken Untergesicht und der langen Nase wieder. Aber aus den Zügen spricht eine gewisse Befangenheit. Der Profilkopf neben der heiligen Agnes hat den gespannten Blick derer, die ihre Haltung steifen, weil sie wissen, daß ihr Aeußeres fixiert wird, ebenso wie die Gesichter neben der Madonna, zwischen den Heiligen rechts, die Köpfe der Eckgestalten.

Diese Porträtköpfe durchbrechen die Tradition. Die alte Kunst schuf Bilder, um dem Himmel und allen Heiligen wohlzugefallen. Die Frauen, die von David gemalt zu werden wünschten, stellten sicher auch das Verlangen der früheren Stifter, ihr Abbild in die Gegenwart der Madonna gerückt zu sehen. Aber in früherer Zeit hätte der Maler ihre

Gestalten einfach in einer Ecke des Bildes aufgereiht. Jetzt nimmt er sie in die Komposition selbst auf. Zwar rückt er sie nicht in den inneren Kreis der Heiligen hinein, nähert sie aber unmittelbar dem Heiligen. Nichts im Kostüm und nur kaum bemerkbare Züge in der Haltung unterscheiden sie von der himmlischen Umgebung; sie werden zum Hintergrund für den allerheiligsten Vorgang.

C) Die Madonna in Brügge, städtisches Museum.

Kurze Zeit nach dem Bilde in Rouen ist die Madonnendarstellung in Brügge, im städtischen Museum gemalt worden. Die Madonna ist dieselbe Frau wie auf der Tafel in Rouen. Nur die Krone ist ihr vom Haupte genommen, ohne wie im Bilde zu Genua durch einen Strahlenkranz ersetzt zu werden. Mit gutem Bedacht. Denn die Madonna ist nicht mehr die thronende Himmelskönigin, sitzt nicht mehr in alles beherrschender frontaler Stellung.

Das Madonnenbild ist wohl erst nach der Vollendung des Flügelaltars hinzugefügt worden, als der Stifter die zweite Frau genommen hatte und sie hinter der ersten nicht zurücksetzen wollte.[1] Die Darstellung der ruhig sitzenden Madonna auf den Außenseiten der Flügel ist ungewöhnlich. Sonst findet sich häufig aus dem Marienleben die Szene der Verkündigung auf den Flügeln dargestellt. Besondere Wünsche der Stifterin werden maßgebend gewesen sein, die in vornehmster Gesellschaft sein wollte, da der Platz dem Gemahl gegenüber an die erste Frau vergeben war. Das Madonnenbild sieht aus, als ob es nicht mit dem ergänzenden Bild zusammen erfunden sondern aus einem vorhandenen zurechtgemacht worden wäre. Wohl umschließt Madonna und Anbetende dieselbe Halle Aber die Trennung der Flügel zerreißt die Raumeinheit, und das Zelt auf dem linken Flügel macht sie fast unerkennbar. Es soll die Madonna deutlich von der profanen Welt lösen und ihrer Erscheinung einen ruhigen Hintergrund gegenüber der bewegten Fläche des andern Flügels geben. Der zurückgeschlagene Vorhang ist aber der gegebenen Form des Bildes zuliebe in einer Weise abgeschnitten, daß ein unbefriedigtes Gefühl zurückbleibt; das Bild hat keinen Schluß. Auch das gegenüberstehende Bild gibt ihn nicht. Nichts entspricht auf der einen Seite den Farben- und Kompositionswerten der andern. Vor allem stört die ragende Gestalt der heiligen Magdalena, die auf der andern Seite kein Gegengewicht findet, Außerdem entbehren die beiden Figurengruppen der verbindenden Linien. Diesen Mangel hat der Maler empfunden; er läßt das Kind den Arm

[1] Bodenhausen, op. cit

lebhaft ausstrecken. Aber die Hände der Stifterin nehmen die Bewegung nicht auf, trotzdem sie in gleicher Höhe sind, sondern bleiben in der Silhouette des Körpers beschlossen.

Die gleiche Dissonanz besteht auch in der Auffassung. Die Madonna ist die in sich versunkene Frau, wie die alten Niederländer sie stets bildeten. Auch die Stiftergruppe weicht in nichts von dem alten Schema ab. Nur das Kind unterbricht die Ruhe, indem es sich von der Mutter fort zur Stifterin wendet. Doch sein Entgegenkommen wird nicht erwidert. Die Stifterin und ihr Töchterchen verharren in ihrer betenden Stellung.

Schon Memling brachte das lebhaft bewegte Kind. Aber hier ist die Geste an bestimmte Gestalten und zwar an die Engel und Heiligen gerichtet und wird durch eine entsprechende Bewegung erwidert. An die Stifter wendet sich die Bewegung nicht, weil ein Entgegenkommen von ihrer Seite die Regungslosigkeit stören würde, die ihnen in Gegenwart des Heiligen allein geziemt.[1]

Auch in nebensächlichen Dingen zeigt sich der Kompromiß zwischen Altem und Neuem. Die Halle hat schon die Formen der Renaissance, die runden Bogen, die stark profilierten Pfeiler, während die Architektur des Marktplatzes, auf den der Blick durch die offene Halle fällt, ein Gemisch von gotischen und Renaissanceformen bietet.

II. Die Madonna allein.

1. Die thronende Madonna.

Die Erscheinung der Madonna ist zum dritten Mal wiederholt im Bilde des Museums Brignole Sale in Genua, in einer Art, als hätte der Maler seinem Ideal hier vollkommenen Ausdruck geben wollen. Die Madonna in Rouen ist einzeln gedacht, aber in einen Zusammenhang hinein gesetzt worden. Bei der Madonna in Genua kann die Erhabenheit der Ruhe in vollkommener Freiheit wirken.

Schon äußerlich ist das Bild ganz geschlossen, ringsum gerahmt durch die Architektur des Thronsessels, den herabhängenden Vorhang. Alle Formen der Architektur sind gotisch. Die Darstellung ist aus dem alten Geiste herausgeschaffen worden, der die Madonna als Himmelsfürstin auffaßte, die leidenschaftslos über allem irdischen Treiben thront.

---

[1] Die Madonna von Eycks Dresdener Altar macht nur eine scheinbare Ausnahme dieser Regel. Das Kind streckt hier seine Arme niemanden entgegen, dessen Teilnahmslosigkeit verletzen könnte; es zeigt ein Spruchband. Das kann der Stifter lesen, ohne seine betende Haltung aufzugeben.

2. Ruhe auf der Flucht.

Davids Tafeln aus der alten Auffassung heraus glücken noch einmal vollkommen. Trotzdem verläßt er den alten Weg den neuen Zielen zuliebe.[1]

Mehrere Darstellungen (Sammlung Pablo Bosch, Madrid. — Suly, Kann, Paris) zeigen die Madonna in einer Landschaft, auf einer Felsenbank sitzend. Einmal (Bild in Madrid) nährt Maria das Kind; das andere Mal hält sie ihm die Traube hin. Der Name «Ruhe auf der Flucht» motiviert die Landschaft. Auf dem ersten Bilde ist in altertümlicher Weise im Hintergrund Maria nochmals dargestellt, auf dem Esel reitend, von Joseph beschützt, auf dem zweiten bleiben Joseph und das Reittier zur Seite und zurück.

Alle Vorgänger Davids hatten die Landschaft gepflegt, wenn auch in der Madonnendarstellung zuerst fast wie verstohlen, als Ausblick durch offene Architektur. Andere religiöse Vorgänge, bei denen es auf die Darstellung von Bewegung ankam, waren immer mit der Landschaft verbunden worden. (Van Eyck, Genteraltar, — Memling, Sieben Freuden Mariae.) Gerard David wagt es, auch die Madonna und das Kind in ein abwechselndes Gelände hineinzuversetzen. Mit dem Motiv der Madonna im Garten hat die neue Form wenig zu tun. Dort war keine Landschaft, sondern ein streng gebauter Raum gegeben, bei dem die Bäume die Stelle der Architekturteile vertraten.[2] David aber gibt eine Landschaft, die kein abgeschlossenes Ganzes ist, sondern deutlich mit der übrigen Welt zusammenhängt. In ihr sitzt die Madonna in der gleichen stillen Weise wie auf irgend einem andern Madonnenbild auch. Aber das angedeutete Motiv der Ruhe auf der Flucht bringt einen epischen Zug in die Darstellung, als würde nicht die Gestalt der Madonna mit dem Kinde dem Andächtigen gezeigt sondern ein Vorgang aus ihrem Leben festgehalten.

III. Das Halbfigurenbild.

Gerard David hat öfters das Halbfigurenbild als Darstellungsform gewählt. Zwei dieser Bilder, beim Baron de Bethune in Brügge und in der Sammlung Traumann in Madrid sind auf jenes Halbfigurenbild zurückzuführen, das der Madonna aus dem Lukasbilde Rogiers verwandt war.[3]

---

[1] Bodenhausen, op. cit., nimmt an, daß David auf einer Reise nach Antwerpen im Jahre 1515 in Beruhrung mit der neuen Kunst, besonders mit den Bildern des Massys gekommen sei.

[2] Gerard Davids Schüler knüpfen an Memlings Täfelchen der Madonna im Garten an. (Akademie S. Luca. Rom — Pinakothek, München) aber die Komposition wird lockerer, der Raum als Garten wichtiger, bis in einer etwas veränderten Wiederholung (Sammlung Arco-Valley, München) die Landschaft zur Hauptsache wird, indem sie bis in den Vordergrund durchgeführt ist und die rahmenden Motive für die Komposition ihr entnommen werden.

[3] Bodenhausen, op. cit.

Ein anderes Bild, ebenfalls aus der Sammlung Traumann in Madrid, bringt in die Madonnenauffassung wiederum einen neuen Zug.

Schon die alten Meister, van Eyck, der Meister von Flémalle, stellten die Madonna in ihrer Häuslichkeit dar. Doch sie bewahrten in Tracht und Gebärde immer den Charakter der Gottesmutter. Die Nachfolger (Memling, Galerie Liechtenstein) nehmen das Beispiel auf. Bei David tritt der Umschwung ein. Auf der Tafel zu Rouen nehmen weltliche Frauen den Platz neben den Heiligen ein, ohne daß ihr niedrigerer Rang ausdrücklich unterschieden wurde. Endlich erscheint die Madonna im Gewande, der Umgebung einer irdischen Frau, ohne daß ihre himmlische Abstammung angedeutet wird. Höchstens das gelöste Haar weist auf eine Erhöhung über das bürgerliche Leben hinaus. Da aber die Madonna durch nichts anderes ausgezeichnet ist, so wirkt diese Tracht eher als eine Lockerung der Form denn als Betonung der Feierlichkeit. Hier ist nur noch eine schöne schlichte junge Frau, die ihrem Kinde eine Suppe bereitet.

Die Niederländer Ende des fünfzehnten Jahrhunderts geben dem Kinde gern eine Frucht in die Hand oder lassen ihm eine dargeboten werden, Memling den Apfel, Gerard David selbst die Weintraube. Aber die Weintraube ist das Symbol des Abendmahls:[1] Der Apfel Memlings wird dem Kinde wie ein Geschenk der Natur feierlich dargebracht. Auf dem Madrider Bilde wird eine ordentliche Mahlzeit gerüstet wie ihrer ein irdisches Kind bedarf.

Eine andere Darstellung aus dem Kreise Davids geht noch weiter. Sie kommt dreimal vor, in Paris bei Martin le Roy, in München bei Clemens und in Schleißheim.[1]

Die Komposition bedeutet einen Bruch mit der alten Weise. David komponiert sonst sehr regelmäßig; auch im Bilde der Madonna der Sammlung Traumann, wo den Gestalten von Mutter und Kind das Fenster mit der Landschaft und dem Gerät das Gegengewicht halten. In der Tafel in Paris und München ist von Komposition nicht mehr die Rede. Drei Köpfe sind dicht nebeneinander in einen kleinen Raum gedrängt. Dadurch erscheinen sie übergroß. Eine Andeutung des Raumes ist vorhanden durch das Fenster im Hintergrund. Auch ist der heilige Joseph weiter ins Zimmer hinein gerückt gedacht, wie seine Verkleinerung beweist. Ausgenützt sind diese Andeutungen aber nicht. Das Bild sieht aus wie aus einem größeren herausgeschnitten. Doch solcher Ausschnitt ist nicht wahrscheinlich, sonst wären die Wiederholungen nicht vorhanden.

Der Kopf ist für die niederländischen Maler der Hauptträger des

---

[1] Bodenhausen, op. cit

Ausdrucks. Wohl sprechen ihre Hände, aber nur eine gelinde Sprache. Dem Maler des Bildes in Paris und in München kam es darauf an, die zärtliche Vereinigung von Mutter und Kind darzustellen. Er wählt den Augenblick, in dem die Mutter das Köpfchen des Kindes an sich drückt. Die Gesichter, die umschlingenden Arme, die haltenden Hände mußten gezeigt werden. Mehr war zur Verdeutlichung nicht nötig. Die Gestalt Josephs tritt hinzu, um die Traulichkeit zu erhöhen. Die Zärtlichkeit von Mutter und Kind hat nur den Zeugen, der durch seine Zugehörigkeit die Wärme des Gefühls steigert.

VII. JOACHIM PATINIR.

PATINIR, dem die Darstellung der Landschaft zum Zweck wurde, mußten Figuren nebensächlich erscheinen. Er bildet sie klein, bestimmt ihre Größe durch den Maßstab der Landschaft. Allerdings ist die Einordnung keine ängstliche; mit der Landschaft zusammengedacht sind seine Figuren noch nicht; sie behalten etwas zufälliges, dienen nur als Staffage.

Alle Feierlichkeit, alles Repräsentierende ist aus Patinirs Bildern geschwunden. Seine Madonnen sind irdische Frauen, die auf dem Rasen sitzend ihr kleines Kind pflegen. Patinir knüpft mit solcher Darstellung an Gerard David an, nennt sie auch mit gleichem Namen: Ruhe auf der Flucht. Das Motiv ist oft behandelt worden; immer genremäßig. Ein Vergleich mit deutscher Kunst (Dürer, Marienleben; Cranach, Berlin, Mus.) zeigt aber, wie sehr der Niederländer die Figur der Landschaft unterordnet, während dem Deutschen auch in der reizendsten Umgebung die Madonna die Hauptsache bleibt.

Patinir gibt sich um seine Gestalten geringe Mühe. Er läßt der Maria vieles vom alten Typus, das weitfaltige Gewand, den Kopfschleier. Solche Darstellung fügt sich aber der Umgebung nur unvollkommen ein; paßt nicht zu den Geräten, dem Korbe, dem Wanderstabe, dem Kleidersack neben ihr, noch zu dem Esel, der im Hintergrund zu weiden pflegt, den Zeichen der Wanderschaft. Die Madonna sitzt so ruhevoll auf ihrem Stein wie sie auf früheren Darstellungen inmitten der heiligen Umgebung auf dem Thronsessel unter dem Baldachin saß. Doch der Zwiespalt fällt nicht auf; die Gestalt ist nicht wichtig genug im Gesamtbilde.

VIII. DIE MANIERISTEN.

1. Quentin Massys.

N die Stelle der ruhig thronenden Himmelskönigin war schon bei David das Bild der irdischen Frau getreten, die durch die Darstellung ihres Gefühls für das Kind rührend wird. Mit solcher Bekundung des Gefühlsmäßigen verträgt sich aber eine Repräsentation nicht. Nur ein Künstler wie Eyck konnte das Problem lösen, in einer Zeit der unbedingten Ehrfurcht vor den heiligen Gestalten.

Auch in späteren Zeiten wurde die Madonna mit den Gebärden der liebenden Mutter dargestellt. Bei Massys bleibt sie nicht im Gemach oder im Garten allein, höchstens von Engeln behütet; sondern wird in schönem Putz unter einen Thronhimmel gesetzt, und die Zierlichkeit ihrer Gebärde verrät, daß sie sich beobachtet weiß.

Madonna in Berlin.

Die Berliner Galerie besitzt ein Bild, das als ein Muster des neuen Stils gelten kann. Die Madonna ist eine junge weltliche Frau; der feierliche Anzug ist durch modische Tracht ersetzt. Um aber den Charakter als Himmelskönigin doch deutlich werden zu lassen, gibt ihr der Maler die erhöhte Stellung früherer Madonnen auf kunstvoll gearbeitetem Thron, in runder, von bunten Säulen eingefaßter Nische. Das Motiv der Nische, der Säulen ist italienisch. Dem alten Niederländer ist aber die Madonna vor allem durch das Menschliche ihres Gefühls bedeutend: so läßt er die Madonna das Kind küssen. Wo der Affekt schlicht dargestellt wird (Madonna in Florenz, Nationalmuseum sog. Goes, — München und Paris, Gerard David) bleibt das Bild einheitlich und angenehm. In die Darstellung der Madonna des Massys kommt das Unechte der Zurschaustellung. Die niederländische Auffassung verträgt sich nicht mit der italienischen,

repräsentierenden. Unbedeutendere Motive beider Richtungen kommen besser miteinander aus. Es stört z. B. nicht, daß die Nische mit den italienischen Renaissanceformen durch gotisches Maßwerk geschlossen ist, neben ihr im Garten rechts ein gotischer Brunnen steht, und zur Linken des feierlichen Thronbaues ein Frühstückstisch mit weißer Decke, auf der Brot, Kuchen und Obst ausgebreitet sind.

2. Mabuse.

a) Die Madonna in Palermo.

Mabuse ist schwächer als Massys. Er unterliegt der neuen Manier nachdrücklicher, nachdem er so sehr in der alten angefangen hat, als lockte ihn kein neues Motiv. Seine Madonna in Palermo ist in reineren gotischen Formen als irgend welches Bild eines Vorgängers. Durch ein sonderbares Mittel wird der gotische Charakter ganz augenfällig: das Bild ist mit einem gemalten Rahmen umgeben, der einen hölzernen imitieren soll. Schon Rogier brachte gemalte Scheinarchitekturen. Er nimmt die Formen eines gotischen Portals, Mabuse scheint eine ganze Kirchenfassade darstellen zu wollen. In die altertümliche Umrahmung ist ein stilles Andachtsbild eingefügt. Die Madonna ist von Memlingischer Art. Wie gebannt sitzt sie, schaut gesenkten Blickes auf das Kind in ihrem Schoß. Das Kind sieht geradeaus, fixiert aber den Blick nicht, sondern schaut ins Wesenlose.

Das Bild ist ganz aus dem alten Geiste heraus geschaffen. Nur leise Anzeichen deuten darauf, daß die neue Art dem Maler überhaupt bekannt war. Sie sind nur äußerlich. Hinter der Madonna wird eine feine Landschaft sichtbar. In ihr findet sich auch Architektur, und hier bestehen alte und neue Formen nebeneinander, allerdings an so zurückliegender Stelle, daß sie für die Einheit des Bildes nichts bedeuten.

Der Maler hat das Gebiet, auf dem er glücklich wirkte, später in voller Flucht verlassen. Der Sinn für das Krause, für die bewegte Linie, der ihn anfangs der Gotik zuwandte, läßt ihn in der Folgezeit wunderliche Blüten schaffen.

b) Madonna in Wien.

Eins seiner Bilder behandelt ein gleiches Motiv wie ein älteres Bild: die Darstellung, wie der heilige Lukas die Madonna malt. (Wien, K. G.) Das luftige Gemach des alten Meisters ist durch eine Kirche ersetzt, die mit Renaissancebögen, Pfeilern geradezu überladen ist. Damit nicht das kleinste Plätzchen frei bleibe, ist die Nische zwischen den Pfeilern durch einen hohen Aufbau ausgefüllt, auf dem Moses mit den Gesetzestafeln

thront. In dieser Halle kniet der Heilige an einem Betpult, das mit Grotesken verziert ist. Aber trotz seiner Heiligkeit scheint Lukas dem Maler nicht würdig, die Madonna aus eigner Kraft abzukonterfeien; ein Engel tritt von hinten zu ihm, um ihm die Hand zu führen. Der Gruppe gegenüber thront die Madonna. Sie sitzt nicht mehr schlicht auf einer Bank, sondern schwebt auf Wolken, wird von Engelbübchen getragen; Engel halten die schwere Krone über ihr in der Luft.

In den Gewändern, Haaren, Formen der Gestalten ist überall Unruhe, die doch nicht zur starken fortreißenden Bewegung wird. Nirgends ist eine große Fläche. Klein und rund sind die der Züge der Madonna. In einem Faltengewirr fällt der Mantel um sie herum. Am Körper des Kindes wirkt das gleiche übertriebene Betonen der runden Glieder. Trotz alles Nachdruckes erreicht der Maler aber nur, daß sein Bild wunderlich wird, in seiner Ueberladung überhaupt nicht zur Stimmung kommt. Dem Künstler fehlt die Kraft, einen schlichten Gegenstand durch die Kunst interessant zu machen, mit der er die Lebenselemente zu erkennen und darzustellen weiß. Er nimmt seine Zuflucht zu äußerlichen Mitteln, versucht durch die Motive, den Stoff interessant zu werden. Da seine Seele unruhig und eng ist, so wirkt die Schwere und Häufung des Stofflichen um so widerspruchsvoller. Auch die alten gotischen Künstler liebten zu Zeiten eine Ueberfülle von Figuren und Gerät. Aber das Beiwerk blieb bei ihnen Nebensache, ordnete sich der Hauptdarstellung unter. Die Manieristen borgen die reiche Ausstattung von einer andern, der italienischen Kunst und verfallen dem Geschick der Nachahmer, daß ihr Werk nur kurze Zeit gefällt und dann als unecht empfunden und abgelehnt wird.

26. Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Von *Robert Hedicke*. Mit 42 Lichtdrucktafeln. 30. —
27. Fiorenzo di Lorenzo. Eine kunsthistorische Studie. Von *Siegfried Weber*. Mit 25 Lichtdrucktafeln. 12. —
28. Kirchenbauten der Auvergne. Von *Felix Witting*. Mit 9 Abbildungen. 3. 50
29. Rembrandt und seine Umgebung. Von *W. R. Valentiner*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
30. Roger van der Weyden und Roger van Brügge mit ihren Schulen. Von *C. Hasse*. Mit 15 Tafeln. 6. —
31. Die Schlange des Paradieses. Von *Hugo Schmerber*. Mit 3 Tafeln. 2. 50
32. Florentinische Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts. Von *Wilhelm Suida*. Mit 35 Lichtdrucktafeln. 8. —
33. Don Lorenzo Monaco. Von *Osvald Sirén*. Mit 54 Lichtdrucktafeln. 20. —
34. Die Entstehung des Jonischen Kapitells und seine Bedeutung für die griechische Baukunst. Von *Maximilian von Groote*. 3. —
35. Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst. Von *Adolf Krücke*. Mit 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
36. Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Weitere Untersuchungen. Von *Wilhelm Pinder*. Mit 4 Doppeltafeln. 4. —
37. Raffaels Disputa. Eine kritische Studie über ihren Inhalt. Von *Anton Groner*. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 3. 50
38. Die romanische Portalarchitektur in der Provence. Von *Rudolf Bernoulli*. Mit 19 Abbildungen und 1 Uebersichtskarte. 4. —
39. Die «Madonna piccola Gonzaga». Untersuchungen über ein verschollenes und angeblich wiedergefundenes Madonnenbild von Raphael. Von *Emil Jacobsen*. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 2. 50
40. Zur Charakteristik der klassischen Basilika. Von *Hermann Wurz*. Mit 12 Abbildungen im Text und 5 Lichtdrucktafeln. 5. —
41. Die Madonnendarstellung in der altniederländischen Kunst von Jan van Eyck bis zu den Manieristen. Von *Margarete Siebert*. 2. 50
42. Betrachtungen über die italienische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Dr. *Hugo Schmerber*. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. 20. —

Unter der Presse:

Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens. Von *Karl Grossmann*.

Plastische Dekoration des Stützwerkes in Baukunst und Kunstgewerbe des Altertums. Von *Erwin Wurz*. Mit 83 Abbildungen.

Giacomo Barozzi da Vignola. Von *Hans Willich*.

Weitere Hefte in Vorbereitung. – Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Lange, Julius. Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst. Aus dem Dänischen übersetzt von *Mathilde Mann*. Unter Mitwirkung von *C. Jörgensen* herausgegeben und mit einem Vorwort begleitet von *A. Furtwängler*. Mit 71 Abbildungen im Texte. 4°. XXXI und 225 S. 20. —

— Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst von der zweiten Blütezeit der griechischen Kunst bis zum XIX. Jahrhundert. Herausgegeben von *P. Köbke*. Aus dem Dänischen übertragen von *Mathilde Mann*. Mit 173 Abbildungen auf XCVIII Tafeln. 4°. XX und 451 S. 30. —

— Briefe. Herausgegeben von *Peter Köbke*. Einzig berechtigte Uebersetzung von *Ida Anders*. brosch. 5. — gebd. 6. —

— Ausgewählte Schriften. Herausgegeben von *P. Köbke*. Deutsche Uebersetzung von *Jacob Anders*. Mit zahlreichen Abbildungen. Im Erscheinen. etwa 30. —

